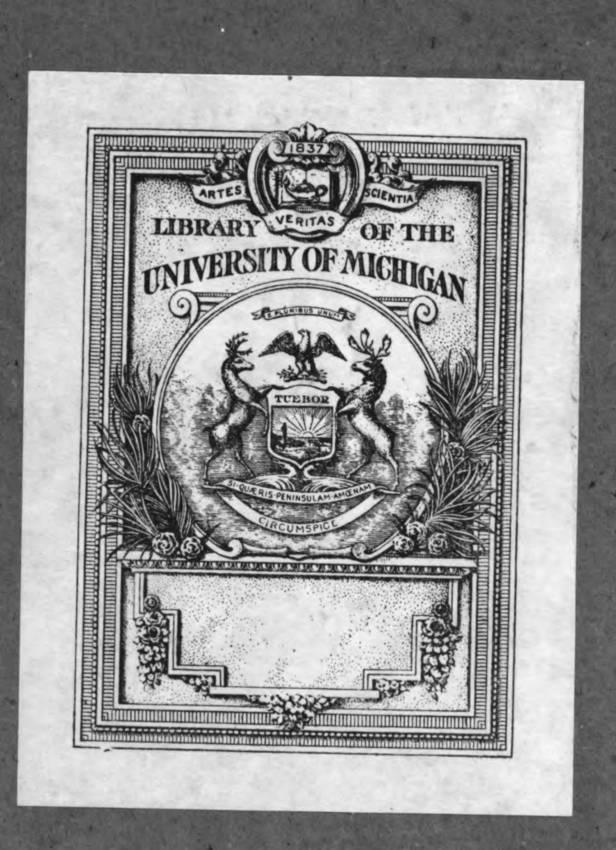

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

Jean Galbert de Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker für das Theater Frankreichs und des Auslandes.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Curt Hausding

aus Löbau i. Sa.

Leipzig.

Druck von Oswald Schmidt.

1903.

Meinen Eltern.

Literatur.

I. Ausgaben.

Jean Galbert de Campistron: Œuvres, Paris 1750.
— Chefs d'œuvre dramatiques, herausgeg. von Lepan, Paris 1819.
Jean Racine: Œuvres, herausgeg. von P. Mesnard, Paris 1865—73.
Abbé de Saint Réal: Dom Carlos, Nouvelle historique.
François Duché: Absalon 1692.
Nivelle de la Chaussée: Le Préjugé à la Mode, Paris 1735.
Néricault Destouches: Œuvres, herausgeg. von seinem Sohne, Paris 1757
Voltaire: Œuvres, herausgeg. von Moland, Paris 1877—85.
La Harpe: Lyçée, ou Cours de littérature ancienne et moderne.
Victor Hugo: Contemplations 1856.
Montiano y Luyando: Virginia, Madrid 1751, Ataulfo, Madrid 1753.
Lessing: Ausgabe von Hempel, Berlin.
Schiller: Hist. kritische Ausgabe von Goedeke, Stuttgart 1867—76.

II. Literaturgeschichte.

F. Godefroy: Histoire de la littérature française depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours, Paris.
F. Lotheisen: Geschichte der französischen Litteratur im 17. Jahrhundert, Wien 1877—84.
L. Petit de Julleville: Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, Paris.
— Observations sur les écrits modernes.
George Ticknor: History of Spanish Literature, 1867.
Danzel und Guhrauer: Lessing, Leben und Werke, Leipzig 1850—54.
R. Hoffmeister: Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange, Stuttgart 1838—42.
E. Boas: Schillers Jugendjahre, Hannover 1856.

III. Geschichte des Dramas.

Les Frères Parfaict: Histoire du théâtre français.
Saint-Marc-Girardin: Cours de littérature dramatique.
M. Dejob: Études sur la tragédie, Paris 1896.

P. Robert: La Poëtique de Racine; études sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie, Paris 1890.

v. Schack: Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien.

Montiano y Luyando: Discurso sobre las tragedias españolas, Madrid 1751.

Pietro Napoli-Signorelli: Storia critica de'teatri antichi e moderni, Napoli 1787—90.

Pagani Cesa Sovra: Il teatro tragico italiano, Florenz 1825.

Emilio Bertana: Vittorio Alfieri, studiato nella vita nel pensiero e nell'arte, con lettere e documenti inediti vitratti e fac-simile, Torino 1902.

L. Klein: Geschichte des Dramas.

R. Prölss: Geschichte des neueren Dramas.

Creizenach: Geschichte des neueren Dramas, Halle 1893.

A. E. Brachvogel: Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin, 1878

Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861.

Robert Prölss: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden.

L. Volkmann: Zu den Quellen der Emilia Galotti.

Elster: Zur Entstehungsgeschichte des Don Carlos, Halle 1889.

J. Heller: Die Quellen des Schillerschen Don Carlos.

M. Möller: Studien zum Don Carlos, Greifswald 1896.

A. Biographie.

Racine gilt heute als der einzig wahre Vertreter der französischen Tragödie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wie aber weder Corneille noch Molière unbestritten dastanden, so fand auch Racine nichts weniger als ungeteilte Zustimmung. Heute wissen wir, dass ihm unter den tragischen Dichtern seines Landes keiner ebenbürtig zur Seite stand und dass auch keiner seiner Nachfolger die Tragödie auf gleicher Höhe zu erhalten vermochte. Damals war es jedoch bedeutend schwieriger, den Unterschied zu erkennen, der zwischen ihm und seinen Rivalen in der poetischen Begabung besteht. Viele fanden rauschenden Beifall, wenn sie ihre Werke aufführen liessen, und ihr Erfolg übertraf nicht selten den, dessen sich Racine rühmen konnte. Die Stücke, zu denen sich das Publikum namentlich mit grösserem Eifer drängte, waren die Tragödien seines Schülers Campistron, dessen allgemeine Bedeutung als Dramatiker zu würdigen an dieser Stelle unternommen wird.

Jean Galbert de Campistron stammt aus einem alten, adligen Geschlechte, das zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Provinz Armagnac verlassen und in Toulouse eine zweite Heimat gefunden hatte. Dort wurde er im Jahre 1656 geboren, wo sein Vater, Louis de Campistron, die in der Familie erbliche Stellung eines „Procureur Général des Eaux et Forêts“ bekleidete. Frühzeitig bekannte der junge Galbert eine ausgesprochene Vorliebe für die Poesie, und die Strenge, mit der die Eltern diese Neigung unterdrückten, mag ihn bestimmt haben, schon im Alter von siebzehn Jahren seine Vaterstadt Toulouse zu verlassen. Wahrscheinlich ohne Wissen und

Zustimmung seines Vaters [1]) begab er sich im Jahre 1683 nach Paris und vollendete kurze Zeit nach seiner Ankunft die erste Tragödie „Virginie", deren Aufführung ihm die Bekanntschaft des Schauspielers „Raisin" eintrug. Durch ihn wurde Campistron in eine Gesellschaft geistreicher und talentvoller Künstler und Dichter eingeführt, die in dem Hause des liebenswürdigen und humorvollen Schauspielers verkehrten. Hier trat Campistron zu den damals bedeutenden Dramatikern, namentlich zu Racine, in nähere Beziehungen, dessen fördernder Einfluss in den nächsten Tragödien „Arminius", „Andronic" und „Alcibiade" deutlich hervortritt. Der Gewinn, den ihre Aufführungen dem Dichter brachten, reichte zum Lebensunterhalt nicht aus, und so gestalteten sich die äusseren Verhältnisse Campistrons, da er vollständig auf eigenen Füssen stand, immer ungünstiger. Nur die Fürsorge seines Freundes Raisin bewahrte ihn vor der äussersten Not, als ihn plötzlich der Herzog von Vendôme mit einem Schlage aus seiner misslichen Lage befreite.

Dieser hatte Racine gebeten, in poetischer Weise das Fest zu verherrlichen, das in Anet zu Ehren des Dauphin stattfinden sollte. Racine lehnte diese Auszeichnung ab, schlug aber an seiner Statt Campistron als den befähigsten zu dieser Aufgabe vor und hatte auch die Genugtuung, seine Wahl gerechtfertigt zu sehen; denn die Oper „Acis et Galathé" wurde die Hauptzierde dieses glänzenden Festes. Vendôme, aufs höchste befriedigt, schickte dem Dichter hundert Louis, die dieser, dem heftigen Drängen der Schauspieler Raisin und Champmeslé nachgebend, zurückwies, in der Hoffnung, eine bedeutendere Belohnung zu erhalten. Campistron bereute nicht den Rat seiner Freunde befolgt zu haben, denn der „Prinz" nahm ihn kurze Zeit darauf als Sekretär in seine Dienste, schenkte ihm allmählich sein ganzes Vertrauen und belohnte seine Treue, indem er ihn zum „Secrétaire-Général des Galères" ernannte. Dreissig Jahre hatte Campistron schon die Geschäfte des Herzogs von Vendôme geführt und ihn

[1]) **Les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre français, XIII p. 228.**

auf seinen Feldzügen in Belgien und Italien begleitet, als ihn die Rücksicht auf seine angegriffene Gesundheit zwang, ein ruhiges und beschauliches Leben zu beginnen.

Vom Prinzen nur ungern entlassen, zog sich Campistron, mit Ehren überhäuft und im Besitze eines ansehnlichen Vermögens, in seine Vaterstadt Toulouse zurück, die ihn schon 1694 zum Mitglied der Akademie „Jeux floraux“ ernannt hatte. Am 16. Juni 1701 wurde er an Stelle von de Segrais in die „Académie française“ gewählt, obwohl er sich nicht, wie die Akademie schon damals verlangte, um einen Platz beworben hatte. Eine der vornehmsten Verbindungen ging der Dichter ein, als er sich im November 1710 mit Mlle de Maniban Casaubon, einer leiblichen Cousine des gleichnamigen „Premier Président du Parlément de Toulouse“ und der Schwester des Erzbischofs von Bordeaux vermählte. Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor, von denen zwei Söhne als Offiziere der französischen Armee gestorben sind. Campistron unterbrach das ruhige und angenehme Leben, das er in seiner Vaterstadt führte, nur selten. Der Wunsch, seine alten Freunde wiederzusehen, hatte ihn noch mehrere Male nach Paris geführt, als ihn am 11. Mai 1723 ein Schlaganfall kurz nach einem Diner beim Erzbischof von Toulouse auf dem Wege nach seiner Wohnung ereilte und seinem Leben ein unerwartetes Ende bereitete. Im Rathause, in der Galerie der berühmten Männer, die Toulouse hervorgebracht hat, ist auch die Büste Campistrons aufgestellt worden. Unter ihr stehen die vom Père Vanière, einem damals berühmten lateinischen Dichter, verfassten Verse:

„Hic tragicis peperit decus immortale Camœnis.
Sed tamen illa fuit laudum postrema, virique,
Qui mores novere probos, pietatis et aequi
Pectus amans, rerumque capax; et ad omnia promptum
Officia ingenium; vix laudavere Poetam.“ [1])

Die vornehme Erziehung, die Campistron im Elternhause erhalten hatte, blieb auf seinen Charakter nicht ohne Einfluss.

---

[1]) Auvres de Campistron, Paris 1750, I p. XVIII.

Selten wird ein Dramatiker die Aufmerksamkeit des Publikums weniger auf sich zu ziehen versucht haben, als er. Niemals hat er sich in Theaterintriguen gemischt oder in literarische Streitigkeiten eingelassen. Er verschmähte es, in seinem Amte als General-Sekretär der Galeeren, wo ihm zahlreiche Wege sein Vermögen zu vermehren offen standen, sich unrechtmässig zu bereichern und hat seine hohe Gönnerschaft niemals dazu benutzt, sein Ansehen als Dramatiker zu erhöhen. Er rühmte sich nie mit dem Beifall Racines, zog sich nach einer kurzen dramatischen Laufbahn von der Bühne zurück und hat den letzten Teil seines Lebens in Toulouse in Ruhe und Beschaulichkeit verbracht. Er liebte die Dichtkunst als Edelmann, der lieber ein Schwert als eine Feder in der Hand hält. So folgte er Vendôme in den Krieg und nahm Gelegenheit, an der Seite seines Herrn seine Tapferkeit zu beweisen, die auf dem Schlachtfelde von Luzzara von Philipp V., dem jungen König von Spanien, mit dem Orden „des heiligen Jakob“ belohnt wurde.

Diesen Mut konnte Campistron auch in seinem literarischen Leben nicht unterdrücken. Corneille hatte zwar schon im Cid gesagt, dass Könige sich manchmal wie einfache Menschen täuschen und hatte auch wie später Racine die Laster und Verbrechen zur Darstellung gebracht, mit denen ein Herrscher seine Seele beflecken kann, Campistron war jedoch der erste Dramatiker unter Ludwig XIV., der es wagte, in seiner Tragödie Andronic die Könige der Undankbarkeit zu beschuldigen. Die Worte des Ministers Marcène lassen die Kühnheit Campistrons erkennen:

„Que serions-nous tous deux dans un état tranquille?
L'empereur, libre alors de craintes et de soins,
Étant plus absolu nous écouterait moins.
En vain de sa tendresse il nous donne des marques.
Il est, n'en doutez point, comme tous les monarques
Qui d'une égale ardeur chérissent nos pareils
Et des plus grands bienfaits achètent leurs conseils
Tandis que le désordre ou le destin contraire
Rendent à leur grandeur ce secours nécessaire;

Mais après le danger, à l'abri du malheur,
Leur ardente amitié perd toute sa chaleur.
Nous devenons suspects en cessant d'être utiles;
Nos services passés sont de faibles asiles;
On ne peut plus nous voir avec les mêmes yeux;
Ce qu'on louait jadis est un crime odieux,
Et l'exil, la prison, que dis-je? une mort prompte
Chez la postérité fait passer notre honte.“ [1])

Zahlreiche Dichter unter Ludwig XIV. hatten die Annehmlichkeiten des Friedens gepriesen, aber keiner von ihnen war so kühn gewesen, das Elend zu schildern, das durch einen Krieg über ein Volk hereinbricht. Campistron besass den Mut, von der Bühne herab die Ruhmsucht der Könige zu brandmarken und mit Entschlossenheit und Kraft die Eroberungskriege Ludwigs XIV. während der zweiten Hälfte seiner Regierung zu verdammen. Die Worte, die der Chattenfürst Segeste erwidert, als Arminius in ihn dringt, das römische Joch durch einen neuen Krieg abzuschütteln, sind die eigene Meinung des Dichters:

„Vous sacrifiez tout aux soins de votre rang;
Des peuples malheureux vous prodiguez le sang,
Et votre ambition d'un faux zèle animée,
Achète de leur vie un peu de renommée.
Quel bonheur dans la guerre ont trouvé vos États?
De quoi leur ont servi nos sièges, nos combats?
Ah! j'ai donné cent fois des larmes à nos pertes!
Les temples ruinés, les provinces désertes,
Les princes moissonnés à la fleur de leurs ans,
Les massacres cruels des femmes, des enfants,
Les campagnes partout languissantes, stériles,
La faim, les fers, la mort, le pillage des villes,
Ce sont là les effets par la guerre produits,
Et de votre fierté les déplorables fruits.“ [2])

---

[1]) Andronic I, 2.
[2]) Arminius II, 4.

Denselben Gedanken hat Campistron später noch einmal in seiner Tragödie Tiridate ausgesprochen, wo man in den Worten, die König Arsace an seinen Sohn Tiridate richtet, unbedingt einen kühnen Verweis sehen muss, den der Dichter Ludwig XIV. erteilte, als er die Augsburgische Liga gegen Frankreich aufwiegelte:

„Prince, on n'est pas toujours suivi de la victoire,
Un roi ne doit jamais, s'enivrant de sa gloire,
Négliger l'équité parce qu'il est heureux;
La fortune souvent a des retours fâcheuse,
Et tel a vu longtemps sa grandeur infinie
Que le sort à la fin couvre d'ignominie.
Ce n'est pas que frappé d'une indigne terreur,
Je craigne de ces rois l'envie et la fureur;
Mais, s'il faut avec eux recommencer la guerre,
Justifions nos droits au reste de la terre;
Otons un vain prétexte à leur inimitié,
Et des Parthes lassés prenons quelque pitié.
Je sais qu'en triomphant les états s'affaiblissent;
Le monarque est vainqueur, mais les peuples gémissent!
Dans le rapide cours de ses vastes projets,
La gloire dont il brille accable ses sujets." [1])

Seine Achtung vor dem Throne hinderte ihn nicht, Situationen zu zeichnen, die zu Anspielungen auf die sittlichen Zustände am Hofe Ludwigs XIV. führen mussten. In der Tragödie „Phraate" bot ihm der Stoff Gelegenheit, das sittliche Leben des Königs einer Kritik zu unterziehen, und er tat dies in so nachdrücklicher Weise, dass die Aufführungen von der Zensur unterdrückt wurden und ihn nur die hohe Gönnerschaft der „Madame la Dauphine" vor einer Gefangenschaft in der Bastille bewahrte. Wenn auch die Zeit noch fern lag, wo Ludwig XIV. seine ausserehelichen Kinder legitimierte, so braucht man doch nur den Inhalt dieses verlorenen Stückes zu lesen,[2]) um zu erraten, woran die Zensoren dachten, als sie Anspielungen auf die Person des Königs fanden.

---

[1]) Tiridate II, 2.

[2]) Les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre français, XIII, 31—32.

B. Die dramatischen Werke.

Am 12. Februar 1683 wurde Campistrons erstes Drama „Virginie“, eine Tragödie in fünf Akten, aufgeführt, in der er das Verbrechen des Appius und den Tod der Virginia, jene bedeutenden Ereignisse, die den Anlass gaben, dass die Herrschaft der Dezemvirn in Rom vernichtet wurde, dramatisch zu gestalten sucht. Der Dezemvir Appius ist von einer leidenschaftlichen Liebe zu Virginie, der Tochter des Virginius und der Plautie, erfasst. Um sie den Augen ihres Verlobten Icile zu entziehen, hält sie Appius auf Grund einer fälschlich erhobenen Anklage in seinem Hause gefangen und übergibt sie, als Virginie seine Liebe mit Verachtung zurückweist, seinem Günstling Clodius als Sklavin, der über ihr Schicksal entscheiden soll. Virginius eilt zur Befreiung seiner Tochter nach Rom und trifft sie, von den Soldaten des Appius begleitet, auf dem Wege zum Gefängnis. Virginie bittet ihren Vater um einen ehrenvollen Tod durch seine Hand und als dieser zögert, entreisst sie ihm die Waffe und tötet sich selbst.

Die Fabel des Stückes ist dem dritten Buche der ersten Dekade des Titus Livius entnommen und nach der Aussage des Dichters streng historisch, ohne Einschaltung nebensächlicher Personen durchgeführt.[1]) In Wirklichkeit hat es dieser mit den Einzelheiten der alten Quellen weniger genau genommen, da er die auf falschem Verständnis des Aristoteles beruhende Forderung zu erfüllen sucht, dass alle auftretenden Personen den vornehmen Kreisen angehören sollen. Daher mussten die Plebejer aus der Handlung verschwinden: der Hörige Clodius und der Tribun Icilius sind zu „chevaliers romains“ erhoben. Ebenso ist die Plebejerin Virginia eine vornehme Dame geworden, die viel von der Rücksicht, die sie ihren Vorfahren schuldet und den Überlieferungen der Familie zu deklamieren weiss. Nach Kräften

---

) Préface de Virginie, Œuvres; 1750, I.

unterstützt wird sie von ihrer Mutter Plautia, die in den alten Quellen nicht vorkommt, sondern Campistrons ureigene Schöpfung ist.

Die Charaktere sind oberflächlich gehalten, ohne Leben und Blut. Virginie, die Heldin des Stückes, erweckt nur ein schwaches Interesse, und Icile, ihr Geliebter, weint, seufzt und fasst die verschiedensten Pläne, ohne einen einzigen auszuführen. Im Charakter des Appius lässt Campistron die verwerflichen Eigenschaften zu sehr hervortreten, und Claudius, ein schwacher Diener seiner Wünsche, ist nur ein niedriger Verbrecher, der alle menschlichen Gefühle im Herzen seines Herrn zu ersticken weiss. Die Handlung wird folgerichtig durchgeführt mit Ausnahme der Katastrophe, die durch die plötzliche, nur berichtete Ankunft des Virginius und dessen Tat nicht genügend vorbereitet ist. Bei allen Schwächen dieses ersten dramatischen Versuches scheinen bereits einige Szenen durch eine gewisse Wärme der Empfindung und ihre dramatische Wirkung auf spätere, vollkommenere Leistungen Campistrons auf dem Gebiet der Tragödie hinzudeuten. Dies gilt besonders von der vierten Szene des vierten Aktes, wo Virginie an ihrem Schicksal verzweifelnd, ihren Geliebten zu einem gemeinsamen Tod auffordert.

Der nur mittelmässige Erfolg seines Erstlingswerkes liess den Dichter nicht an seiner dramatischen Befähigung zweifeln; er war vielmehr erstaunt, dass er in so jugendlichem Alter die Kühnheit gehabt hatte, eine Tragödie begonnen und vollendet zu haben.

Auf Virginie folgte am 19. Februar 1684 die Tragödie „Arminius“, die den Kampf der römischen Bildung gegen das germanische Barbarentum zum historischen Hintergrund hat. Aber anstatt den Kampf dieser zwei verschiedenen Rassen und Kulturen zur Darstellung zu bringen, dreht sich die Handlung fast nur um die Frage, welcher der beiden Liebhaber, ob Arminius oder Varus, die Hand der schmachtenden Isménie, der Tochter des Chattenfürsten Segeste, erhalten soll. Segeste hat sich gegen den Willen seines Stammes dem römischen Kaiser unterworfen und zur Befestigung dieses

Bündnisses dem Statthalter Varus seine Tochter Isménie versprochen, die schon seit ihrer Kindheit für Arminius bestimmt war. Vergeblich versuchte Arminius, Segeste für die alte Freiheit wiederzugewinnen; er wird gefangen genommen und nur durch den Beistand seines Freundes Sigismond, Segestes eigenem Sohne, gelingt es ihm, sein Leben durch schnelle Flucht zu retten. Sigismond soll diese Tat mit dem Tode büssen, wird aber durch den für die Römer unglücklichen Ausgang der Schlacht im Teutoburger Walde vor diesem Geschick bewahrt. Varus fällt als Opfer des Kampfes, Segeste kommt mit dem Leben davon und erhält von Arminius Verzeihung.

In der Behandlung des Stoffes hat sich Campistron an das zweite Buch der Annalen des Tacitus angeschlossen. Die Liebe des Varus zu Isménie ist seine eigene Erfindung, wie er auch später für Liebesszenen, Werbungen und Klagen über zerstörtes Glück stets reichlich gesorgt hat. Die Hauptschwäche dieses Dramas liegt in der Armut an selbständigen Gedanken, in der zu ausgiebigen Benutzung von Ideen, die der Dichter seinen berühmten Vorgängern Corneille und Racine entnommen hat. Doch bei weitem nicht alle Worte des Arminius sind denen des Nicomède von Corneille nachgebildet, und selbständige Gedanken spricht Campistron aus, wenn er Sigismond, den Sohn des Chattenfürsten, auf die falsche Milde Roms verzichten lässt und dieser seinen Vater an die Tapferkeit der germanischen Frauen erinnert, die an der Seite ihrer Männer kämpfen. Sigismond befreit Arminius wie Attale den Nicomède, jedoch mit dem Unterschied, dass der Sohn Segestes diese Tat aus Bewunderung und Freundestreue für Arminius vollbringt.

Die Charakterzeichnung der einzelnen Personen ist mangelhaft. Im Verhältnis zu Arminius, der dem Dichter noch am besten gelungen ist, treten die übrigen völlig zurück. Varus ist die schwächste Leistung, da er nicht nur die Grösse Roms schlecht verkörpert, sondern sich sogar erniedrigt, indem er Segeste unterstützt, sich der Person des Arminius auf verräterische Weise zu versichern. In dem konventionellen Ton,

Tun und Treiben wird der eindrucksvollen und wirkungsfähigen Leidenschaft die Spitze abgebrochen und statt der Liebe die Galanterie zum Hauptmotiv erhoben.

Campistron selbst war für dieses Drama übermässig eingenommen und behauptete, dass es in keinem Stück mehr Gefühl und Erhabenheit gäbe und besonders der zweite Akt einer der glänzendsten sei, die er jemals auf der Bühne gesehen habe.[1]) Das Vorurteil des Dichters ist nicht ganz unberechtigt; denn das Stück besitzt in der Tat einzelne wirkungsvolle Szenen. Voll dramatischer Kraft ist die Szene, wo Sigismond seinem Vater und Varus erklärt, Arminius aus Begeisterung für den Vertreter der germanischen Freiheit und aus Hass gegen Rom befreit zu haben, und von klassischer Vornehmheit sind die Worte des jugendlichen Sigismond, als Varus ihn beschuldigt, die Wohltaten und Ehrungen Roms mit Undank zu belohnen.[1])

Die Tragödie Arminius erlebte einen grossen Erfolg, obwohl sie, wie der Dichter behauptet, in einer für Theatervorstellungen ungünstigen Zeit gespielt wurde.[2])

Nur einmal während seiner dramatischen Tätigkeit hat Campistron das Gebiet der Tragödie verlassen. Am 2. August 1684 wurde sein fünfaktiges Lustspiel in Prosa „L'Amante Amant“ aufgeführt, dem jedoch eine selbständige Bedeutung völlig abzusprechen ist, da es lediglich einem Zwiste unter den Schauspielern seine Abfassung verdankt.

Die Fabel ist der damaligen Zeit entnommen und verrät noch deutlich das Unvermögen des Dichters, einen frei erfundenen Stoff mit einer lebhaften und abwechslungsreichen Handlung auszustatten. Der Versuch, einer verlassenen Geliebten ihren Verehrer zurückzugewinnen, welcher ihr auch mit Hilfe eines zu äusserlichen Mittels, der Verkleidung, gelingt, bildet den Inhalt dieses Lustspiels. Sein Wert im Vergleich zu den Lustspielen Molières ist äusserst gering. Die Handlung ist kalt, ohne dramatisch wirksame Momente, ohne

---

[1]) Arminius IV, 6.

[2]) Préface d'Arminius, Œuvres 1750, I.

scharfe Zeichnung der Charaktere und erzielte ihre Wirkung auf der Bühne nur durch die Verkleidung, in der die Hauptperson erschien. Campistron selbst hat die Schwächen dieser Komödie zugestanden und sie eine „bagatelle ingénieuse“ genannt, die nicht würdig sei, im Druck zu erscheinen. Sie entstand in weniger als vierzehn Tagen und hatte dank des vollendeten Spiels der Schauspielerin in der Hauptrolle, einen grossen, wenn auch nur kurzen Erfolg.

Mit seinem nächsten Drama, der Tragödie „Andronic“, die am 8. Februar 1685 aufgeführt wurde, steht Campistron auf der Höhe seines Könnens. Andronic, der Sohn des griechischen Kaisers Calojean Paléologue, liebt Irène, die zweite Gemahlin seines Vaters, die ursprünglich für ihn bestimmt war und will, da er ihre Nähe nicht länger ertragen kann, den Hof verlassen, mit der Absicht, eine Empörung der Bulgaren friedlich beizulegen. Trotz der Fürbitte Irènes verweigert der Kaiser seine Einwilligung und wird in dem Misstrauen zu seinem Sohne durch die Minister Léon und Marcène bestärkt, die sich gemeinsam gegen das Leben Andronics verschworen haben. Sie lassen ihn überwachen und im Augenblicke seiner Flucht wird er vom Kaiser überrascht und gefangen genommen. Auf heimliches Drängen der Kaiserin wirft sich Andronic seinem Vater zu Füssen, der ihn jedoch als Verbrecher und Verräter zurückweist und töten lässt. Als Irène seinen Tod erfährt, vergiftet sie sich und offenbart sterbend dem Kaiser das Geheimnis ihrer Liebe und ihrer Unschuld.

Die erste Anregung zu diesem Drama erhielt Campistron durch die kleine Erzählung „Dom Carlos, Nouvelle historique“ vom Abbé de Saint Réal. Die Etiquette der französischen Dramaturgie verbot es, einen der neuesten Geschichte entnommenen Stoff unter seinem Namen oder gar eine französische Prinzessin in einer bedenklichen Situation auf die Bühne zu bringen. Campistron verlegte daher die Handlung nach Griechenland; aus dem König Philipp wurde Calojean, Kaiser von Byzanz, aus der Königin Elisabeth, Irène, Prinzessin von Trapezunt; Don Carlos nahm den Namen Andronic und von

diesem Namen das Stück den Titel an. Ein Vergleich mit der Novelle St. Réals und der Geschichte des Kaisers Calojohannes zeigt auf das allerdeutlichste, dass die Tragödie von Anfang bis zu Ende völlig aus der Erzählung St. Réals entstanden und Andronic ein französischer Don Carlos aus der klassischen Zeit Ludwigs XIV. ist.

Kein Dramatiker hatte sich seit Corneille und Racine so weit diesen unerreichbaren Vorbildern genähert, denn, ohne ein gewöhnlicher Nachahmer zu sein, hat Campistron viele ihrer Vorzüge in diesem Drama vereinigt. Er bringt einen neuen, dramatisch wirksamen und Interesse erweckenden Stoff auf die Bühne, den er in klarer und einfacher Weise zu behandeln versteht, er führt mit grosser Kunst ergreifende und abwechslungsreiche Stimmungen herbei und giebt bei einer wunderbaren Durchführung der Handlung wohlgelungene Charakterbilder. Die Exposition des Dramas, die Unterredung der Minister Léon und Marcène, ist in hohem Grade fesselnd und verbirgt unter einer vollkommenen Natürlichkeit die Kunst dramatischer Konzentration. Nur wenig Dramen waren geschrieben, die mit einer Szene von solcher Perspektive eröffnet werden, denn mit Ausnahme der Zuneigung der Kaiserin Irène zu Andronic, welche die beiden Minister selbst nicht ahnen, wird der Zuschauer mit allem bekannt, was er von diesen und den anderen Personen des Stückes wissen muss. Den Charakteren fehlt es allerdings an jenem individuellen Naturell, das nur bei den genialsten französischen Tragikern stellenweis aus den gereimten Alexandrinern hervorbricht, aber wenn man von solchen individuellen Zügen absieht, so sind doch wenigstens die Hauptpersonen, der Prinz, die Kaiserin, der Kaiser, die Minister und der Bulgarengesandte, passend entworfen und folgerichtig durchgeführt.

Im Charakter des Andronic hat Campistron mit Recht den Stolz und die Unklugheit hervortreten lassen, um ihm dadurch Schuld an einem Teile seines Unglückes zu geben und das allzugrosse Mitleid für den Helden zu verringern. Irène ist dem Dichter meisterhaft gelungen, während im Charakter des Kaisers die unbeugsame Härte jeder Schattierung

entbehrt, die durch einen Wechsel von Rührung und Wut des Vaters gegenüber den Bitten seines Sohnes hätte hervorgerufen werden können.

Das Drama verrät ein besonderes Geschick des Dichters in der Durchführung der Handlung. Sogar die unausbleiblichen und gewöhnlich unausstehlichen Vertrauten der französischen Tragödie, hier Martian und Eudoxe, haben weniger als in den meisten anderen Stücken den Anschein eines blossen Notbehelfs des Dramatikers, der durch sie die „liaison des scènes" herbeiführt, sondern scheinen ganz natürlich in die Handlung hineinzugehören und in der ihnen zustehenden Weise in dieselbe einzugreifen und sie zu fördern. Die Sprache ist zwar rein, aber ohne alle Genialität; sie geht nirgends über den gewöhnlichen Bühnenausdruck hinaus und wirkt stellenweise sogar recht matt. Trotz dieser Schwäche gilt Andronic allgemein für das Hauptwerk Campistrons, und der Erfolg war, wie er selbst angiebt, am Hofe wie in Paris grösser, als ein Trauerspiel ihn jemals erreicht hatte.

Noch in demselben Jahre, am 28. Dezember 1685, erlebte die Tragödie „Alcibiade" ihre erste Aufführung, in der ein Held, dem seine Mitbürger noch in der Verbannung nach dem Leben trachten und der sich trotzdem weigert gegen sein Vaterland zu kämpfen, im Mittelpunkt der Handlung steht. Den Stoff hat Campistron, mit einzelnen Änderungen und Hinzufügungen zur Geschichte, den „Vitae Parallelae" des Plutarch entnommen. In den Grundzügen der Handlung und den Charakteren der Hauptpersonen ist eine gewisse Abhängigkeit von der Tragödie Thémistocle von Pierre du Ryer nicht zu verkennen, wenn auch dessen Werk an poetischem Wert ungleich tiefer steht; denn in beiden Dramen verliebt sich ein griechischer Feldherr, der aus seinem Vaterlande verbannt, am persischen Hofe lebt, in eine Prinzessin; bei du Ryer in die Nichte des Königs und bei Campistron in dessen Tochter. Die grosse Übereinstimmung des Stoffes musste notwendigerweise zu einer auffallenden Ähnlichkeit der einzelnen Situationen führen, wie sehr der Dichter auch bestrebt sein mochte, eine Anlehnung an den Thémistocle seines Vorgängers

zu vermeiden. An einer Stelle des dritten Aktes hat sich Campistron zweifellos einer direkten Beeinflussung du Ryers nicht entziehen können. Auf die Aufforderung des Xerxes, gegen Griechenland zu kämpfen, antwortet Thémistocle:

„Que de faire paraître aux yeux de l'univers
Qu'on eut besoin d'un Grec pour la réduire aux fers
Et que pour triompher de son orgueil extrème,
Il vous fallut un bras qui sortit d'elle-même!"

Die entsprechenden Verse Alcibiades lauten:

„Voulez-vous qu'on public un jour dans l'avenir,
Qu'il vous fallût un Grec, seigneur, pour la punir?
Et qu'elle aurait joui d'une gloire immortelle
Si l'un de ses enfants n'eût conspiré contr'elle."

In der Zeichnung der Charaktere hat sich Campistron der historischen Überlieferung angeschlossen. Alcibiade ist, wie der Dichter ihn dargestellt hat, für den Helden eines Trauerspiels wenig geeignet, da seine Eigenschaften als Feldherr völlig zurücktreten und er fast nur als Don Juan von übertriebener Liebenswürdigkeit erscheint. In Artaxerce verkörpert sich die Gestalt eines echten Königs, der von dem Ruhme und der Grösse seines Reiches erfüllt ist. Artabaze, der im Drama du Ryers als Nebenbuhler des Thémistocle nur niedrige Eigenschaften besitzt, ist bei Campistron hochherzig und so sehr auf das Wohl des Alcibiade bedacht, dass er sein Leben und Vermögen aufs Spiel setzt, um seinen Freund vom Untergange zu retten.

Trotz der Schönheiten des Dramas, seiner kühnen und erhabenen Gefühle, steht es noch tief unter den Werken Corneilles und Racines. Besonders durch die Katastrophe wird die dramatische Wirkung abgeschwächt; denn die letzte Szene, wo Alcibiade, tödlich verwundet, vor dem König erscheint, ist für diesen sehr erniedrigend und für die anderen Personen ohne jegliche Befriedigung. Die Tragödie Alcibiade übertraf noch Andronic im Erfolg, obwohl die Handlung geringeres Interesse erweckt, da der Standesunterschied zwischen Alcibiade und der Prinzessin Palmis ein Hindernis bildet, das

die Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang von Anfang an nicht aufkommen lässt.

Gegenüber Andronic und Alcibiade bedeuten die vier folgenden Dramen einen Rückschritt in der dramatischen Entwicklung des Dichters, da diese an poetischem Wert und äusserem Erfolg wesentlich hinter jenen zurückstehen.

Als erstes dieser Dramen wurde am 26. Dezember 1686 die Tragödie „Phraate“ aufgeführt, die nicht im Druck erschienen ist. Die Handlung ist der parthischen Geschichte entnommen und baut sich auf den tragischen Folgen der Leidenschaft des Königs Phraate zur Sklavin Thermuse auf. Der Grund, warum das Drama nicht gedruckt worden ist, kann mit Sicherheit nicht festgestellt werden, da durch seinen Verlust eine Einsicht in die Behandlung des Stoffes unmöglich geworden ist. Es lässt sich nur vermuten, dass es in dem Stücke mehrere Stellen gab, in denen die Zensoren Anspielungen auf die Zustände am Hofe erblickten. Wenn auch die Tragödie Phraate nur drei Aufführungen erlebte, so scheint sie doch dem Publikum gefallen zu haben; denn es gelang Campistron nur durch den Einfluss der „Dauphine“ die vierte bereits angekündigte Vorstellung rückgängig zu machen, ehe sich ihm die Tore der Bastille auftaten.

Den Stoff zu seiner nächsten Tragödie „Phocion“, die am 16. Dezember 1688 in Szene ging, entnahm der Dichter, wie im Alcibiade, den „Vitae Parallelae“ des Plutarch und machte einen griechischen Feldherrn zum Helden seines Stückes, der lediglich auf Grund eines angeblichen Landesverrates seinen Untergang findet, ohne sich gegen diese falsche Anschuldigung seines Nebenbuhlers Agnonide zu verteidigen. An der Dramatisierung des Stoffes hat Campistron länger gearbeitet als an irgend einem seiner Stücke, was besonders in formaler Beziehung deutlich zu erkennen ist. War seine Sprache in den früheren Dramen selten über den gewöhnlichen Bühnenausdruck hinausgekommen, so nähert er sich im Phocion der klassischen Ausdrucksweise Corneilles und Racines um einen bedeutenden Schritt und steht in Bezug auf Schönheit und Glätte des Versbaus auf einer höheren Stufe der Entwicklung.

Die Handlung ist, von einzelnen glücklichen, wirkungsvollen Situationen abgesehen, kalt, ohne jegliches dramatisches Leben und schreitet so wenig vorwärts, dass die beiden ersten Akte und die Hälfte vom dritten mit der Exposition und der Erzählung bereits geschehener Ereignisse ausgefüllt werden, weshalb sie, trotz aller Kunst des Dichters, langweilig wirken. Die Personen des Stückes erwecken beim Zuschauer nur geringes Interesse, da bei ihnen mit Ausnahme von Agnonide das passive Element zu stark hervortritt. Phocion, dessen Tochter Chrisis und ihr Geliebter Alcinous zeigen nur in Worten ihre heroischen Gedanken, ohne dass von ihrer Seite ein energischer Versuch zur Rettung unternommen würde, und ihre Lage ruft ausschliesslich Mitleid hervor, da Agnonide durch seine verbrecherische Tat über Phocion und Alcinous triumphiert. Diese Schwächen des Dramas werden die hauptsächlichen Ursachen gewesen sein, dass es einen sehr mittelmässigen Erfolg erzielte, trotzdem der Dichter sein möglichstes getan hatte, um das Publikum zu befriedigen.

Ein ähnliches Schicksal teilte am 11. Januar 1690 die Tragödie Adrien, welche die Christenverfolgungen unter dem römischen Kaiser Diocletian zum historischen Hintergrund hat und in demselben Masse wie Phocion einen vollständigen Missgriff des Dichters in stofflicher Beziehung bedeutet. Campistron gibt zwar ein treffendes Gemälde dieser glänzenden Epoche der Kirchengeschichte mit dem heldenmütigen Eifer und der unerschütterlichen Standhaftigkeit der ersten Christen beim Anblick der grausamsten Todesstrafen, ohne jedoch den Ansprüchen des Dramas auch nur annähernd gerecht werden zu können. Die Handlung ist kalt, einförmig und uninteressant, ohne jegliches dramatisches Leben, da die beiden ersten Akte vollständig durch Erzählungen und nebensächliche Episoden ausgefüllt werden, die mit der Haupthandlung nur locker verknüpft sind. Die Personen scheinen der Freiheit, zu denken, beraubt zu sein und handeln nach dem Willen einer höheren Macht. Adrien erscheint erst am Ende des dritten Aktes nach seiner Vermählung mit Valérie und wird von ihr nach wenigen Worten so schnell für die

christliche Lehre gewonnen, dass dieser plötzliche Umschwung nur auf einer Wirkung der göttlichen Gnade und nicht auf dem Einfluss seiner neuen Gemahlin beruhen kann. Die Fortführung der Handlung und die Katastrophe sind leicht zu erraten und bieten so wenig neue und wirksame Situationen, dass das Publikum allen Grund hatte, die Tragödie Adrien mit grosser Gleichgiltigkeit aufzunehmen.

In dieselbe Zeit fällt die Vollendung der Tragödie „Pompeïa", die nicht zur Aufführung gelangen konnte, weil das Manuskript dem Dichter bei Lebzeiten verloren ging und erst in seinem Nachlass als eine Anzahl zerstreuter Blätter aufgefunden wurde. Nachdem die Lücken von fremder Hand ergänzt und die fehlenden Szenenverbindungen geschaffen waren, konnte die Tragödie in der Ausgabe vom Jahre 1750 zum ersten Male im Druck erscheinen. Der Fabel des Stückes liegt die Verstossung der Pompeïa durch ihren Gatten zu Grunde, wie sie Plutarch in seinem Leben Julius Cäsars berichtet. Der Verfasser der „Memoires sur la Vie et les Ouvrages de M. Campistron", der eine Abschrift aus dem Jahre 1697 gesehen hat, lobt zwar die sinnreichen Situationen und den kraftvollen Versbau der Tragödie, aber sie besitzt doch mit Ausnahme einiger Szenen nur wenig dramatisches Leben und leidet wie die vorangegangenen Stücke unter einer gewissen Eintönigkeit und einem Mangel im Fortschritt der Handlung.

Einen grossen Wurf tat Campistron nach diesen Misserfolgen am 12. Februar 1691 mit der Tragödie „Tiridate", die neben Andronic für die reifste und abgerundetste des Dichters gilt. In beiden Dramen hat er in vollendeter Weise einen Stoff dramatisiert, den er aus politischen und religiösen Gründen in seiner wirklichen Gestalt nicht auf die Bühne bringen wollte. Tiridate, der Sohn des parthischen Königs Arsace, befindet sich in einem Zustand höchster seelischer Zerrüttung. Nach langem Zögern vertraut er seinem Freunde Mitrane die Ursache seines inneren Schmerzes an durch das Geständnis einer verhängnisvollen Leidenschaft zu seiner eigenen Schwester Erinice und ist entschlossen, in der Einsam-

keit Heilung von seiner unnatürlichen Liebe zu suchen. Erinice kommt der Ausführung dieses Planes zuvor; sie gesteht ihm ihre Liebe zum Prinzen Abradate mit der Bitte, seine Zustimmung zu ihrer Verbindung zu geben. In der Bestürzung über das Geständnis seiner Schwester giebt ihr Tiridate, ohne den Inhalt seiner eigenen Worte zu ahnen, seine unnatürliche Leidenschaft zu erkennen und nimmt, als er erfährt, dass der ganze Hof Mitwisser seines Geheimnisses ist, Gift, da er die Schmach, sich selbst verraten zu haben, nicht überleben will.

Bei der Abfassung dieser Tragödie wurden grosse Anforderungen an die dramatische Kunst Campistrons gestellt, wenn der Held Tiridate, dessen verbrecherische Liebe zu seiner Schwester Erinice dem Zuschauer nur Schrecken einflössen kann, eine nachhaltige Teilnahme erwecken sollte. Den Gedanken, dieses Motiv dramatisch zu verwerten, fasste der Dichter beim Lesen des zweiten Buches der Könige, wo die Liebe Ammons, des Sohnes Davids, zu seiner Schwester Thamar in ihm den Plan erweckte, diesen Stoff zum Gegenstand einer Tragödie zu machen. Die Achtung vor den heiligen Büchern bewog ihn, auf die biblischen Namen zu verzichten und die Personen der parthischen Geschichte zu entnehmen, indem er die unbekannte Todesursache Tiridates einer verhängnisvollen Liebe zuschrieb. Wenn Campistron auch einige Charakterzüge von David, Ammon und Absalon auf den König Arsace, dessen Sohn Tiridate und den Prinzen Artaban übertrug, so war er doch gezwungen, die Fabel des Stückes und die Charaktere der Personen für seine dramatischen Zwecke vollständig umzugestalten.

Das im Jahre 1648 vom Abbé Boyer verfasste Trauerspiel „Tiridate“ ist von Campistron in keiner Weise benutzt worden, und beide Stücke haben nur den Titel gemeinsam. Grössere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass der Erfolg der „Phèdre“ Racines den entscheidenden Anlass zur Abfassung des Tiridate gegeben hat, da ja in beiden Dramen durch ganz ähnliche Motive die Katastrophe herbeigeführt wird. Während jedoch Racine keine Liebe für Phèdre erwecken, sondern nur Schmerz

und Bedauern über ihr Schicksal hervorrufen will, sucht uns Campistron an seinen Helden durch die liebevolle Teilnahme zu fesseln, die ihm alle Personen des Stückes entgegenbringen, indem sie für die Rückkehr seiner Ruhe und seiner Gesundheit beten. Er hat den Charakter einer sträflichen Liebe in einer ehrenhaften Seele trefflich darzustellen vermocht, in der Seele eines Prinzen, der, von der Gunst des Schicksals ausgezeichnet, sich plötzlich in das innerste Mark seines Lebens getroffen fühlt und hat es verstanden, diese unnatürliche Leidenschaft in einer Reihe sich steigernder Situationen bis zur Verzweiflung und bis zum Tode des Helden fortzuführen. Hierin zeigt sich unbedingt eine gewisse Fähigkeit des Dichters in dem Entwurf und der Ausgestaltung des Planes, wobei er es sehr wohl verstand, die dramatisch wirksamen Motive, die der Stoff in sich schloss, aufzugreifen und geschickt zu verwerten.

Obwohl Campistron sein Stück in Asien am Hofe des Partherkönigs spielen lässt, führt er uns doch in eine Welt ein, die kaum etwas anderes als zärtliche Empfindungen, sehnsüchtige Liebe, Edelmut und Rittersinn kennt. So bildet die innige Zuneigung der Königstochter Erinice zum Prinzen Abradate und dessen treue Gegenliebe den Ausgangspunkt einer Reihe zärtlicher Situationen. Tiridate erinnert in seinem empfindsamen Wesen an Xiphares in Racines Mithridate. Was jedoch den Grund ihrer Schwäche bildet, bedingte gerade ihre Beliebtheit beim Publikum, denn ihr weichmütiger, sentimentaler Charakter fand bei den Zeitgenossen ein besonderes Verständnis.

Einen auffälligen Mangel an Konzeption verrät der zweite Akt durch die Gewalt, die Arsace seinem Sohne Tiridate antut, um die Königin Talestris von Sizilien zu werben; denn es ist völlig unvereinbar, dass ein von Schwermut befallener Prinz, der dem Tode entgegengeht, sich auf Befehl seines Vaters vermählen soll. Der schwächste Akt des Dramas ist der fünfte, der im Vergleich zu der Entwicklung der Handlung in den beiden vorhergehenden, keine Steigerung mehr bedeutet, sondern die dramatische Wirkung des Stückes durch eine Katastrophe abschwächt, deren Begründung dem Zuschauer

verborgen bleibt. Als Tiridate erfährt, dass der Hof Mitwisser seines Geheimnisses ist, nimmt er Gift, ohne dass aus der Handlung hervorgeht, auf welche Weise sich das Gerücht von seiner verhängnisvollen Liebe plötzlich verbreitet. Prinz Artaban und die Königin Talestris sind für die Entwicklung des Dramas ohne Bedeutung und haben nur den Zweck, die Lücken der beiden ersten Akte auszufüllen.

Um den ungeheueren Erfolg der Tragödie Tiridate, wie er nach Campistrons Angabe nicht beständiger und glänzender sein konnte,[1]) zu verstehen, muss man berücksichtigen, welch hohes Interesse der Name des Königs damals erweckte. Ein tugendhafter Prinz, den eine Leidenschaft, vor der er zurückschaudert, untergräbt und die gegen seinen Willen zum Unglück aller wird, die ihn lieben und von denen er verehrt wird, musste notwendigerweise das Mitgefühl eines streng monarchistisch gesinnten Publikums in hohem Masse erregen.

Die Nachwirkung des Tiridate war so stark, dass noch zwei Jahre später am 28. Januar 1693, die Tragödie „Aëtius“ bei doppelt erhöhten Preisen aufgeführt wurde, deren Schicksal mit Phraate verglichen werden kann, insofern beide Dramen nicht im Druck erschienen sind. Während es jedoch dem Dichter verboten war, Phraate erscheinen zu lassen, weil das Stück auf höheren Befehl unterdrückt wurde, darf man annehmen, dass die Tragödie Aëtius deshalb nicht gedruckt worden ist, weil sie ihm nicht würdig genug dazu erschien, obwohl sie mit leidlichem Erfolge aufgeführt wurde.

Gegen Ende seiner dramatischen Laufbahn verfasste der Dichter die Tragödie „Juba“, von der jedoch nur zwei Verse auf die Nachwelt gekommen sind.

Die tragische Muse Campistrons war längst verstummt, als er am 13. Dezember 1709 seine dramatische Tätigkeit mit der fünfaktigen Komödie in Versen „Le Jaloux Désabusé“ abschloss, die man heute für das beste hält, was er überhaupt für das Theater geschrieben hat. Die Handlung ist äusserst einfach, aber so kunstvoll wie möglich durchgeführt und bringt

---

[1]) Préface de Tiridate, Œuvres 1750, II.

unter ihren komischen Situationen einige, die dem Theater vollständig neu waren. Es handelt sich darum, einen Bruder, der sich vom Vermögen seiner Schwester nicht trennen will, zu zwingen, seine Einwilligung zu ihrer Vermählung zu geben. Seine eigene Frau ist am eifrigsten bemüht, ihn zu diesem Schritte zu bewegen, und die Mittel, mit deren Hilfe sie schiesslich zum Ziele gelangt, bilden den Inhalt der Intrigue dieses Lustspiels. Die Idee des Stückes hatte schon Donneau de Visé in seinem „Gentilhomme Guespin" (1670) und Hauteroche in seinem Lustspiel „Les Apparences trompeuses" (1673) verwertet, ohne dass jedoch diese beiden Komödien, die nur auf der Stufe der niederen Posse stehen, einen Vergleich mit dem Jaloux Désabusé aushielten. Der Charakter des eifersüchtigen Ehemanns war auch schon auf die Bühne gebracht worden. Der berühmte Schauspieler Baron hatte unter dem einfachen Titel „Le Jaloux" das Abbild eines zu aufrichtigen Grobians gegeben, und Du Fresny hatte in seinem „Jaloux Honteux" einen ganz vernünftig denkenden Ehemann auf die Bühne gebracht; Campistron war mehr darauf bedacht, dem Geschmack der damaligen Bühne Rechnung zu tragen und hat ähnlich wie Molière die Charaktere und Sitten seiner Personen lebenden Vorbildern aus eigener Anschauung entnommen.

Dorante ist höherer Justizbeamter, aber nicht einer jener ernsten und würdevollen, die in den Pflichten ihres Berufes aufgehen, sondern ein lebensfroher Richter des beginnenden Jahrhunderts, der sich so wenig wie möglich im Justizpalast sehen lässt. Als Richter von weltmännischem Anstand und Mitglied der Hofgesellschaft, hat er dem Vorurteil der Welt gegen die Ehe zugestimmt. Er hat ein junges, liebenswürdiges Mädchen geheiratet und lange seinen Stolz darin gesehen, mit ihr nach der Sitte des Hofes zu leben; seinen eigenen Vergnügungen nachzugehen und Célie ihren Verehrern zu überlassen, bis er plötzlich erkennt, dass er sich in seine Frau verliebt hat. Er liebt Célie, aber das Vorurteil verbietet ihm, seine Liebe offen zu betätigen; er ist eifersüchtig auf ihre Verehrer, aber er darf noch viel weniger seine Eifersucht

verraten, wenn er nicht den Spott seiner Freunde herausfordern will.

Die Darstellung der Célie als Kokette ist die beste Leistung des Dichters, und wenn auch diese Eigenschaft gegen Ende des Stückes etwas zu stark hervortritt, so bleibt sie doch ehrbar und erlaubt, da es sich darum handelt, den Gemahl von den Fehlern zu heilen, die das Glück ihrer Ehe zu Schanden machen. Ihre Würde als ehrbare Frau zeigt Célie, als Eraste, der nur die Rolle des Verehrers spielt, um die Eifersucht Dorantes noch zu steigern, ihr seine ernste Zuneigung gesteht. Sie weist ihn ab und wird sich dabei über das Gefährliche ihres Spieles klar. Sie verabschiedet Eraste von Dorante und gesteht ihrem Gemahl, dass sie ihn dazu bringen wollte, ihr seine Liebe zu gestehen. Dorante, der in seinen Anfällen von Eifersucht Paris verlassen wollte, ist eines besseren belehrt und verzichtet auf dieses Vorhaben.

Das Vorurteil, um dass es sich handelt, ist nicht bloss ein individuelles, es ist ein gesellschaftliches gegen die Heilighaltung der Ehe, gegen das vitale Interesse des Familienlebens gerichtet, sodass, obgleich sich die Handlung ganz auf dem Boden des letzteren bewegt, doch ein soziales Interesse mit in sie eingreift: Campistron hat also, wenn auch unbewusst, mit den Keim zu dem späteren gesellschaftlichen Drama gelegt.

Die erste Aufführung brachte dem Dichter keinen durchschlagenden Erfolg, die sich anschliessenden Wiederholungen fanden schon eine weit günstigere Aufnahme, und der Jaloux Désabusé erwarb sich im Gegensatz zu den Lustspielen Barons und Du Fresnys, die bald vollständig vergessen waren, immer mehr die Gunst des Publikums.

C. Die Stellung Campistrons zur Tragödie Racines.

Die Entwicklung der Tragödie hat im Laufe der Jahrhunderte zu zwei gleich berechtigten, gleich hochstehenden Richtungen geführt; der idealistischen Tragödie der Griechen und Franzosen steht die realistische Tragödie Shakespeares

gegenüber. Beide wollen ein Abbild des Lebens geben, beide bedeutende Menschen im Kampfe mit einem feindlichen Schicksal zeigen. Aber sie versuchen die Lösung dieser Aufgabe, die ihnen gemeinsam ist, auf verschiedene Weise. In der realistischen Tragödie hemmt keine Rücksicht auf die Form; ist sie auch nicht stilvoll, so wirkt sie doch gewaltig, erschütternd. Sie mischt Hässliches und Schönes, bringt Fürsten und Könige auf die Bühne, aber auch rohen Pöbel. Reich an Abwechslung, Bewegung und packendem Effekt, häuft sie Begebenheit auf Begebenheit; lässt sie die Leidenschaften rasen und enthüllt die innersten Vorgänge der Menschenbrust. Die ideal gehaltene Tragödie dagegen strebt vor allem danach, ein Kunstwerk in harmonisch schöner Form zu geben; sie hebt die Menschenwelt in eine höhere Sphäre. Sie verlangt Wahrheit im Ausdruck des menschlichen Fühlens und Denkens, ihre Charaktere müssen der Natur getreu sein; aber sie beobachtet eine gewisse Zurückhaltung in der Sprache, sie vermeidet, Dinge zu berühren, die zur gewöhnlichen, täglichen Ordnung des Lebens gehören. Sie strebt nach Wahrheit, aber zugleich nach dem Adel und vornehmer Haltung in der Sprache. Selbst der Barbar des Altertums spricht eine getragene, poetische Sprache und die Verschiedenheit des Standes und der Bildung wird nur leicht angedeutet. Beide Gattungen der Tragödie haben ihre Grösse und ihre Schwäche. Die eine gerät leicht in plumpe, selbstwidrige Übertreibung, die andere in Unnatur und hohle Schönrederei.

In welcher Form die Tragödie auch auftreten mag, die höchste und erste Forderung, die man an sie stellen muss, bleibt die Wahrheit der Charakterzeichnung und der Empfindungen. Ist diese Wahrheit vorhanden, finden wir in ihr wirkliche, lebendig empfindende Menschen, Leidenschaften, die aus der Tiefe des Herzens stammen, sehen wir diese verschiedenen Charaktere in einem grossen, ethischen Konflikt, so ist die Hauptaufgabe des Werkes gelöst. Mag der Geschmack wechseln, was ewig wahr und schön ist, wird von den Launen des Tages nicht berührt, und der Dichter ist für alle Zeiten gross, dem es gelingt, in seinen Werken das rein Menschliche

festzuhalten und zu betonen. Ein solcher Dichter war unstreitig Racine. Unübertroffen in der Kunst des poetischen Ausdrucks und des Versbaus, ausgestattet mit einer in seinem Lande bis dahin ungekannten Kraft der Charakterzeichnung, hat er die französische Tragödie zum höchsten Gipfel der Vollendung geführt.

Mit ihm hat diese ihren Höhepunkt, aber auch zugleich ihren Abschluss gefunden; denn kein Dichter seiner Schule war imstande, sich in der Tragödie mit ihm zu messen oder auch nur ihm nahe zu kommen. Unter den zahlreichen Nachahmern hat sich keiner so eng an seinen Meister angeschlossen, wie Campistron, der unausgesetzt bemüht war, seine Dramen den Tragödien Racines möglichst ähnlich zu gestalten und ihm besonders in dem Ausdruck weicher und pathetischer Gefühle, in der Zeichnung der Charaktere, der Schilderung der Leidenschaften und in der Herrschaft über die Sprache, nachzustreben suchte. Wenn er auch nie die Vollendung der dramatischen Kunst seines Meisters erreichte, so ist doch eine auffallende Ähnlichkeit in dem dramatischen System beider Dichter, eine Ähnlichkeit in der äusseren Form wie in der inneren Entwicklung ihrer Dramen, das Ergebnis dieses Strebens gewesen.

In den Anforderungen, die er an die Tragödie stellt, steht er ganz auf dem Boden Racines. Er verlangt eine einfache, einheitliche, durch die Charaktere getragene, dadurch in sich wahre Handlung. Gerade die Einfachheit des Stoffes hat ihn bestimmt, Alcibiade zum Helden einer Tragödie zu machen, und er sieht ein grösseres Verdienst darin, eine einfache Handlung durch die Wahrheit der Empfindungen und die Kraft und Weichheit im Ausdruck zu beleben, als eine Reihe oft überflüssiger, fast immer unwahrscheinlicher, Zwischenfälle zu dramatisieren.[1] In demselben Sinne hatte

[1]) Préface d'Alcibiade, Œuvres 1750, II:

„J'avoue que mon sujet est simple; mais cette même simplicité me la fait choisir, étant fortement persuadé qu'il y a plus de mérite et plus de gloire à soutenir une action simple par la justesse des sentiments et par la force ou la douceur de l'expression que d'en traiter

Racine geäussert, dass jene grosse Anzahl von Ereignissen immer die Zuflucht derjenigen Dichter gewesen ist, die nicht die Kraft in sich fühlten, ihre Zuschauer fünf Akte hindurch durch eine einfache Handlung zu fesseln.[1]) Campistron war bestrebt, alles zu unterdrücken, wodurch die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit in Frage gestellt werden konnte; als Feind aller überraschender Zwischenfälle und unwahrscheinlicher Abenteuer, hat er es nie versucht, die Katastrophe mit Hilfe überirdischer Wesen oder durch Wunder herbeizuführen, sondern stets die Lösung des Knotens aus der Entwicklung der Handlung und dem Konflikt der Charaktere abgeleitet. Nach dem Eintritt der Katastrophe hielt er es noch für seine Pflicht, die Zuschauer über das Geschick der Hauptpersonen eingehend zu unterrichten, selbst auf die Gefahr hin, die tragische Wirkung seiner Stücke durch ermüdende Berichte abzuschwächen, nachdem der Held bereits gefallen ist.[2]) Die Forderung der Einfachheit und Natürlichkeit der Handlung, die nur eine geringe Anzahl von Ereignissen und Personen zuliess, führten Campistron von selbst zur strengsten Beobachtung der Regel über die Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Nirgends hat er eine Erörterung über die drei Einheiten gegeben, er nahm sie sicherlich nicht als der Tragödie voraufgehende Schulregeln, sondern wie Racine für Wirkungen, Folgen, Prüfsteine der Wahrheit der Handlung.

Gemäss der Tradition der französischen Tragödie hat Campistron die Stoffe zu seinen Dramen mit Vorliebe aus dem klassischen Altertume geschöpft. Aber er begnügt sich nicht, seine Stücke zu einer blossen Wiedergabe und Erläute-

---

une chargée d'incidents souvent superflus et presque toujours peu vraisemblable."

[1]) Préface de Bérénice.

[2]) Préface de Tiridate, Œuvres 1750, II:

„Un auteur est indispensablement obligé de rendre un compte exact de ce que deviennent les principaux personnages. Il ne faut pas douter que cette nécessité ne produise toujours quelque scène moins vive que les autres: mais il est impossible de l'éviter, à moins que de faire un monstre en tragédie, et de manquer à la règle du théâtre la plus essentiellement prescrite, et la plus religieusement observée."

rung geschichtlicher Vorfälle zu machen, sondern er schildert die Triebfedern aller Ereignisse, die menschlichen Leidenschaften. Der geschichtliche Stoff dient ihm nur als Rahmen; zum wahren Gegenstand erhebt er die Zeichnung des menschlichen Herzens und durch ein vertieftes Studium der inneren Eigenschaften des Menschen, seiner Gefühle und Empfindungen, hat er wie Racine das Interesse für seine Stücke zu erwecken gesucht. Die Personen, von der Geschichte nur skizziert oder einseitig dargestellt, beleben sich in ihm zu leibhaftigen Menschen, ohne dass er sich erlaubt, in wesentlichen Punkten der Überlieferung untreu zu werden. In den Vorreden zu seinen Tragödien nennt Campistron die Namen der alten Historiker, um zu beweisen, dass er sich nur auf zuverlässige Quellen gestützt und weder geschichtliche Tatsachen geändert noch die Hauptpersonen seiner Stücke erfunden hat.

Wie Thomas Corneille war er vertraut mit den Forderungen der Bühne und den dramatischen Effekten, aber er verband mit dieser Kenntnis auch die Kunst genauer und klarer Anlage, die jenem abging. In dem Entwurf des Planes hat sich Campistron entschieden von allen Zeitgenossen der Vollkommenheit Racines am meisten genähert, und selbst La Harpe, sein ausgesprochenster Gegner, wagte nicht, ihm diese Fähigkeit wie alle anderen abzusprechen. [1])

Der Aufbau seiner Dramen ist zwar einfach und regelmässig, aber er geht auch nirgends über das Formelhafte, über die gewöhnliche, schablonenartige Behandlung der klassischen Tragödie hinaus, die dem Dichter verbietet, sich an die sinnliche Empfindung der Zuschauer zu wenden. Er verlegt, wie alle Dichter der klassischen Bühne, die Schürzung und Lösung des Knotens in die Erzählung und hat dadurch zwar an Einheit der Handlung gewonnen, aber zugleich auf reiche Abwechslung und Bewegung, auf packenden Effekt in seinen Dramen verzichtet.

Die Folge war der Ausfall aller grossen, wahrhaft erschütternden Szenen, die nur in der Wechselwirkung der

---

[1]) La Harpe, Lycée 1799.

tragischen Personen mit der Masse, die nur in der Berührung mit den ewigen Mächten der Natur, mit Wald und Berg, Strom und Meer, Erde und Himmel möglich sind. Um den Hintergrund eines Volkslebens und der Natur doch zur Anschauung zu bringen, greift Campistron zu dem schwachen Ersatz der Beschreibung; die unausbleiblichen Vertrauten der klassischen Bühne kommen ihm zu Hilfe; sie müssen den Helden von allem Wichtigen und Geräuschvollen, was in der Welt vorgeht, erzählen. Die Deklamation steht deshalb im Mittelpunkt der ganzen Darstellung; ihr wird zugemutet, alles das für die Phantasie des Hörers hervorzuzaubern, was er selbst hätte sehen und hören sollen.

In den Reden der tragischen Personen tritt uns fast überall ein konventioneller Ton entgegen. Das Bewusstsein der Helden, sich mit allem, was sie tun und reden, auf gesellschaftlichem Boden zu befinden, teilt sich ihrer Ausdrucksweise wie ihrem ganzen Benehmen mit; es macht ein fortwährendes Bewachen ihrer selbst zur anderen Natur und lässt die unwillkürlichen Herzensergüsse und das Versenken des Menschen in sich selbst, aus Besorgnis vor dem Urteil der Welt, nicht aufkommen. Auch über den tragischsten Situationen seiner Tragödien schwebt jene gesellschaftliche Rücksicht und Beobachtung des Wohlanständigen, so dass das wahre Hingegebensein der Personen an das schmerzliche Gefühl, die eigentliche Auflösung des ganzen Wesens in dasselbe, gar nicht eintritt.

Der Charakter der Dramen Racines wurde vornehmlich durch die damalige Hauptrichtung der Nation, durch die ihr noch von den Ritterzeiten überlieferte Achtung und huldigende Bewerbung um das schöne Geschlecht bestimmt, deren Äusserungen man mit dem Namen „Galanterie“ bezeichnet. Campistron folgt diesem Zuge der Zeit, wenn er wie Racine dasjenige Gebiet der Tragödie bebaut, das Corneille grundsätzlich von seiner Tätigkeit ausgeschlossen hatte, das Gebiet der zärtlichen Empfindungen und der Leidenschaften des Herzens. In dem Ausdruck weicher und pathetischer Gefühle strebt er unverkennbar seinem Meister nach, aber es fehlt ihm der Reichtum

Racines an Farben und Glanz, sowie die Kunst feiner Schattierung. Statt sich an die ewig gültige Sprache des Herzens zu halten, lässt er seine Liebhaber in der gekünstelten Manier der galanten Herren vom Hofe reden. Die Regeln der höfischen Etikette haben bei den jugendlichen Helden des Dichters oft mehr Geltung als die Gesetze der Natur, und so wird in dem konventionellen Ton, Tun und Treiben der eindrucksvollen, aus der Tiefe des Herzens stammenden, Leidenschaft die Spitze abgebrochen.

Es fehlt den Dramen Campistrons an Feuer, Kraft und Leben, an tatkräftigen, scharfgezeichneten Charakteren, die, von Ehrgeiz, wilder Leidenschaft oder rasender Eifersucht erfasst, den Gang der Handlung beeinflussen. Seine Helden erscheinen fast alle trotz ihrer heroischen Reden kraftlos und schwächlich in ihrem Fühlen und Handeln; Mut und Entschlossenheit sind ihnen fremd und, ohne gegen die feindlichen Gewalten ihres Glückes zu kämpfen, fallen sie resigniert einem verhängnisvollen Geschick zum Opfer. Trotzdem geht La Harpe in seiner Behauptung zu weit, dass Campistron keinen einzigen Charakter scharf und bestimmt zu zeichnen vermocht habe.[1]) Ihr widersprechen die Hauptpersonen der Tragödie Andronic.

Besitzt nicht Andronic zum Beispiel den ausgesprochenen Charakter eines stolzen und ehrgeizigen Jünglings und spricht sein Stolz nicht klar genug aus den Worten, die er den Ministern seines Vaters zu bedenken giebt, als sie sich seinem Willen widersetzen?:

„Il me reste à vous dire
Que je dois être un jour le maître de l'empire.“

Bewährt er diese Eigenschaft nicht auch seinem Vater gegenüber, als er diesem auf die Verweigerung seiner Bitte, nach Bulgarien gehen zu dürfen, im Beisein der Minister antwortet?:

„Et d'un refus si dur les perfides auteurs
Me pourraient bien un jour payer mes malheurs.“

---

[1]) La Harpe, Lycée.

Und kann dieser Stolz überhaupt noch eine Steigerung erfahren, wenn Andronic am Schlusse der Unterredung seinem Vater erwidert?:

„Et je mourrais bientôt de honte et de regret
De m'être à vos genoux abaissé sans effet."

Racine hatte, indem er auf die kleinsten Regungen der menschlichen Leidenschaften und Empfindungen lauschte, seine Personen lebensvoll zu gestalten gewusst und durch die feinsten Schattierungen eine Eintönigkeit in der Zeichnung derselben vermieden. Campistron bleibt hier bedenklich hinter seinem Meister zurück. Während ihm die Darstellung der Frauen, die Schilderung der Innigkeit und Zartheit ihrer Liebe noch am besten gelungen ist, verraten die männlichen Rollen eine ausgesprochen monotone und schablonenhafte Behandlung. Frei von jenen individuellen Zügen, durch welche die Helden Racines sich auszeichnen, besitzen sie alle dasselbe zärtliche und empfindsame Herz, jenen weichmütigen, sentimentalen Charakter, der bei den Zeitgenossen Campistrons ein besonderes Verständnis fand.

Die Melancholie seiner Helden, des Andronic, des Tiridate und anderer, hat bereits etwas Modernes. Sie fühlen in ihrer Brust eine Ahnung jener unerklärlichen Schwermut, jenes dunklen Wehs, das später in Chateaubriands „René" so beredten Ausdruck fand. Eine neue Zeit nahte, der Geschmack, der ein Jahrhundert später herrschen sollte, kündigt sich leise an, und vielleicht war jene fremdartige, für das Publikum der damaligen Zeit seltsame Stimmung in seinen Tragödien ein wesentlicher Grund ihres Erfolges.

Diese Neigung zum Seltsamen und Aussergewöhnlichen hat auch bei der Auswahl seiner dramatischen Stoffe eine entscheidende Rolle gespielt. So rühmt sich Campistron, mit Andronic nicht nur den ergreifendsten, sondern auch den eigentümlichsten Stoff ausgewählt zu haben, der jemals behandelt worden sei.[1]) Auf die Kritiken, welche die blutschänderische

---

[1]) Préface d'Andronic, Œuvres 1750, I:
„Le sujet est le plus touchant et le plus singulier qui ait jamais été traité."

Liebe Tiridates zu seiner Schwester als dramatisches Motiv verworfen haben, freut er sich erwidern zu können, dass es die ungewöhnlichsten Gefühle sind, die auf der Bühne den grössten Erfolg haben, vorausgesetzt, dass sie begründet und gemildert erscheinen.[1])

Hatte Campistron die Wirkungsfähigkeit eines Stoffes erkannt und dessen Dramatisierung beschlossen, so war seine Hauptarbeit getan, sobald er den dichterischen Gedanken gefasst, die Handlung entworfen und die Personen erfunden hatte. Seine Tätigkeit im Dienste der Politik und des Staates wurde die Ursache einer gewissen Hast seines poetischen Schaffens und erklärt den grossen Unterschied, der zwischen ihm und Racine in der Vollendung des Ausdrucks und des Versbaus seiner Dramen besteht. Die Sprache Campistrons ist zwar einfach und rein, aber sie klingt neben dem glänzenden und kraftvollen Ausdruck seines Meisters nachlässig, ja öfter trivial; sie geht selten über den gewöhnlichen Bühnenausdruck hinaus und wird stellenweis sogar recht matt. Sein Streben, den Versbau Racines nachzuahmen, ist unverkennbar und wenn er auch dessen Harmonie und Weichheit niemals erreichte, so verraten doch seine Verse, selbst bei Trockenheit und Nüchternheit der Sprache, in dem leichten und fliessenden Bau den Einfluss des Meisters. Dem Dichter jeden kraftvollen Vers absprechen zu wollen, ist eine unhaltbare Behauptung,[2]) denn wie hätten seine Tragödien neben den Dramen Racines jenen anhaltenden Beifall finden können, wenn ihre Verse nur wie eine gewöhnliche, ziemlich geschickt gereimte Prosa geklungen hätten? Voltaire hat recht, wenn er behauptet, dass sich Campistron in der Poesie des Stils, die doch die Vollkommenheit der Dichtungen in Versen ausmacht, zu sehr vernachlässigt habe,[3]) und vielleicht war dieser Mangel der

---

[1]) Préface de Tiridate, Œuvres 1750, II:

„Je suis bien aise de leur dire que les sentiments les plus extraordinaires sont ceux qui réussissent le plus sur la scène, pourvu qu'ils soient justes et adoucis."

[2]) La Harpe, Lycée.

[3]) Voltaire, Lettre au Nouvelliste du Parnasse, juin 1731.

Grund, warum die Nachwelt die Dramen des Dichters, trotz ihres einstigen grossen Erfolgs, so tief unter die Tragödien seiner berühmten Vorgänger gestellt hat.

Es wäre für die Bedeutung Campistrons als Dramatiker von grossem Vorteil gewesen, wenn er Zeit gefunden hätte, die letzte Hand an seine Werke zu legen, die vom Reime geforderten, nichtssagenden Beiworte und die unnützen Halbverse aus seinen Dramen zu beseitigen. Er hatte diese Absicht,[1]) aber sein reich bewegtes Leben, namentlich seine politische Tätigkeit, tragen die Schuld, dass er bis zu seinem Tode daran gehindert wurde. Wenn deshalb die Dramen Campistrons eine sorgfältige Durcharbeitung vermissen lassen, so zeigen sie trotzdem, dass er eine höhere Begabung für das Drama besass, und schon Racine hatte erkannt, dass er keinen unbefähigten Schüler unterstützte. Campistron hat auch noch heute als Dramatiker berechtigten Anspruch auf Achtung, und es wäre nur gerecht, wenn der spöttische Beigeschmack, der seinem Namen besonders in Frankreich noch anhaftet, in Zukunft vollständig verschwände, da er doch unbestritten von allen Schülern Racines seinem Meister am nächsten steht und sämtliche tragische Dichter seiner Zeit an Bedeutung überragt.

D. Die Bedeutung Campistrons als Dramatiker in Frankreich.

Wenn ein Dichter mit seinen Werken in Vergessenheit gerät, so ist ihm gewiss ein trauriges Loos beschieden, aber noch ein schlimmeres steht demjenigen bevor, dessen Name von der Laune des Schicksals dem Spotte der Nachwelt preisgegeben wird. Vergessene Dichter haben immer noch Aussicht, eines Tages einen Gelehrten zu finden, der den geringen Grad von Wertschätzung, den sie verdienen, fordert und erhält; kein Vorurteil gegen sie besteht und vorausgesetzt, dass sich ihr Fürsprecher nicht zu anspruchsvoll zeigt, wird die öffent-

[1]) Lepan, Œuvres de Campistron, Paris 1819: Préface.

liche Meinung nur billigen, wenn er ihre Namen wieder zu Ehren bringt. Ein Mann jedoch, dessen Name bekannt ist und den man nur erwähnt, um ihn als Ausdruck des Lächerlichen und Seichten zu gebrauchen, ist bedeutend schwieriger in seine Rechte wieder einzusetzen. Wenn dieses abfällige Urteil von einem bekannten Gegner kommt, ist immer noch Hoffnung vorhanden, Gerechtigkeit für ihn zu erlangen; so hat gerade in unseren Tagen der politische und literarische Parteigeist manches Opfer der Kritik Boileaus und Voltaires wieder zu Ansehen gebracht. Hat es aber die Zeit ganz allein übernommen mit ihrer unversöhnlichen Langsamkeit die geringschätzige Meinung von einem Dichter zu nehmen, so ist für diesen alles verloren. Der Unglückliche kann nicht einmal in Vergessenheit geraten, sondern er ist zu einer beklagenswerten Unsterblichkeit verdammt.

Vor einem solchen Geschick steht Campistron. Das Interesse, das Racine ihm entgegenbrachte, war seinem Rufe nicht förderlich, sondern wurde die Ursache, dass man in ihm allmählich den oberflächlichsten und unbedeutendsten Nachahmer seines berühmten Meisters erblickte. Er gilt noch heute in Frankreich als der Typus des Nachahmers, als die Verkörperung der Bedeutungslosigkeit, nachdem er bereits ein volles Jahrhundert das Ansehen eines bedeutenden Tragikers neben Racine genossen hatte.

Campistron hat als Dramatiker glänzende Triumphe gefeiert. Die Wirkung seiner Tragödien Andronic, Alcibiade und Tiridate war so gewaltig, dass sich selbst die Dramen Racines im Erfolg und in der Anzahl der aufeinanderfolgenden Vorstellungen nicht mit ihnen messen konnten. In der Vorrede zu dem erstgenannten Drama berichtet Campistron selbst:

„Le succèes de cette tragédie fut aussi heureux à la cour et à la ville qu'aucun qu'il y ait jamais eu; .... il a été si grand qu'il aurait pu me persuader que j'ai fait une pièce parfaite, si j'avais été plus vain que je ne suis.“

Der Erfolg seiner Tragödie Tiridate erscheint nach der Aussage des Dichters noch bedeutender:

„Le succès en fut prodigieux: L'on n'en a point vu sur notre théâtre ni de plus brillant, ni de plus constant.“ [1])

Man könnte diese Angaben für verdächtig halten, wenn sie nicht mit den Berichten der Pariser Zeitungen übereinstimmten, die im Anschluss an die Aufführungen seiner Dramen veröffentlicht wurden. So schreibt der Leiter der Zeitung „Le Mercure Galant“ im Februar 1685 über den Erfolg des Andronic:

„Les comédiens français représentent depuis un mois une tragédie intitulée Andronic. Cet ouvrage est le charme de la cour et de Paris. Il tire des larmes les plus insensibles et l'on n'a rien vu depuis longtemps qui ait eu un aussi grand succès.“

Der Erfolg der Dramen Campistrons war nicht nur glänzend, sondern auch beständig. Die Tragödien Andronic, Alcibiade, Tiridate und die Komödie Le Jaloux Désabusé kamen zu Lebzeiten des Dichters jedes Jahr zur Aufführung, und ihre Beliebtheit lebte auch nach seinem Tode fort, was aus den zahlreichen Wiederholungen hervorgeht, die in den Listen der „Comédie Française“ bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgeführt sind. So fanden zum Beispiel im Jahre 1727 elf Vorstellungen von Tiridate, 1731 fünf von Alcibiade statt. Andronic war 1727 dreimal, 1728 einmal, 1729 fünfmal, 1731 viermal gespielt worden und am 28. und 30. Januar 1760 trat der berühmte Schauspieler Molé zum ersten Male in diesem Stücke auf. Am häufigsten erschien die Komödie Le Jaloux Désabusé im Repertoir, da sie 1727 acht, 1728 sieben, 1730 sieben, 1731 fünf Aufführungen erlebte. Selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und sogar in dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts war dieses Lustspiel noch beliebt; denn es ging im Jahre 1813 noch dreimal in Szene.

„Le Catalogue du Répertoire de la Comédie Française“ [2]) erwähnt fünf Dramen von Campistron, darunter Arminius. Valleron zählte im Jahre 1806, im dritten Jahrgange seines Buches „L'Opinion du Parterre ou Revue des Théâtres“,

[1]) Préface de Tiridate, Œuvres 1750, II.

[2]) In Paris gedruckt 1775.

Tiridate und Andronic zu den Stücken, die er wieder aufzuführen gedachte, und in der Tat zeigt eine Handschrift in den Archiven der „Comédie Française", betitelt „l'État général de toutes les tragédies et comédies composant le répertoire du théâtre français", die Dramen Tiridate, Andronic, Alcibiade und Le Jaloux Désabusé am Ende des ersten Kaiserreiches so gut im Repertoire erhalten, dass die einzelnen Rollen sogar verteilt sind: Baptiste aîné, Lafon, Saint-Prise, Fleury, Mlles Raucourt, Georges, Duchesnois, Contat, Mars sind alle bereit, sie zu spielen.

Die erste gedruckte Beurteilung der Dramen des Dichters, wenn auch unwissenschaftlicher Art, brachten die Pariser Zeitungen in kurzen Artikeln, die, noch unter dem Eindruck der glänzenden Vorstellungen und des rauschenden Beifalls, nur von den Vorzügen der Stücke zu erzählen wissen. Bei seinem Tode galt Campistron als der würdige Nachfolger Corneilles und Racines, der sich wie diese unvergängliche Lorbeeren auf dem Gebiete der Tragödie erworben hatte. In diesem Sinne würdigte ihn Néricault Destouches, als er am 25. August 1723 dessen Platz in der Académie française einnahm und in der Lobrede über seinen Vorgänger behauptete:

„Après Cinna, Pompée et Rodogune, après Andromaque, Iphigénie et Phèdre, on vit avec plaisir Tiridate, Andronic, Alcibiade; on les voit, et on les admire encore aujourd'hui, et ces derniers héros jouiront de l'immortalité, à la suite de ceux à qui Corneille et Racine l'avaient assuré." [1])

Eine aussergewöhnliche Ehrung wurde dem Dichter in demselben Jahre durch die „Académie des Jeux Floraux" zu teil, welche die Lobrede, die Ranchin la Vergne dem Gedächtnis des verstorbenen Mitgliedes gewidmet hatte, als erste, der diese Ehre zu teil wurde, veröffentlichte. Den hohen Rang, den er Campistron als Dramatiker zusprach, verraten die Worte:

„Racine consolait la scène française de la vieillesse de Corneille; M. de Campistron, leur digne rival, pouvait la consoler de la perte de l'un et de l'autre." [2])

---

[1]) Les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre Français, XIII p. 240.
[2]) Recueil des Jeux Floraux, Bibliothèque française III, 1.

Seine Dramen gefielen nicht nur auf der Bühne, sondern fanden auch gedruckt einen zahlreichen und beständigen Leserkreis. Solange Campistron für das Theater schrieb, hatte er seine Stücke nur einzeln veröffentlicht; 1715 erschien die erste gesammelte Ausgabe, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch dreimal, — 1732, 1739 und 1750 —, aufgelegt werden konnte.

Die rasche Ausbreitung seiner Werke rief naturgemäss eine beträchtliche Anzahl von Kritiken hervor. Diejenigen, die von den Dramen des Dichters nichts wissen wollten, suchten ihre Gründe darzulegen, und seine Anhänger blieben ihnen die Antwort nicht schuldig. So wurde die Behauptung des „Mercure de France" in der Nummer vom Juni und Juli 1721, dass Campistron in seinem Alcibiade den Plan und oft auch die Verse der Tragödie Thémistocle von Du Ryer benutzt habe, schon am 20. September desselben Jahres in einem Briefe widerlegt, der sich in der Zeitschrift „l'Histoire littéraire de la France" abgedruckt findet.[1]) Im Jahre 1731 erschien eine verächtliche Schrift über die dramatische Befähigung Campistrons, als deren Verfasser irrtümlicherweise Voltaire bezeichnet wurde. Gourdon de Bach[2]) hob diese Kritik in einem Briefe an den Leiter des Sammelwerkes „Le Nouvelliste du Parnasse" als „très indécente et très fausse" hervor[3]) und die schonende Art und Weise, mit der Voltaire in einem Briefe an dieselbe Zeitschrift von Campistron spricht, verrät das Ansehen, das dieser um jene Zeit noch besass. Voltaire schrieb:

„J'ai toujours soutenu que les pièces de M. de Campistron étaient pour le moins aussi régulièrement conduites que toutes celles de l'illustre Racine. C'est la diction seule qui abaisse M. de Campistron au-dessous de M. Racine; mais il n'y a que la poésie du style qui fasse la perfection des ouvrages en vers. M. de Campistron l'a toujours trop négligée, il n'a imité le coloris de M. Racine que d'un pinceau timide; il manque à cet auteur, d'ailleurs judicieux et tendre, ces beautés de détail,

---

[1]) In der Nummer Mai-Juni 1726.

[2]) Gourdon de Bach, gentilhomme Toulousain, parent de Campistron.

[3]) Le Nouvelliste du Parnasse II, 30 n° 18.

ces expressions heureuses, qui sont l'âme de la poésie et font le mérite des Homère, des Virgile, des Tasse, des Milton, des Pope, des Corneille, des Racine, des Boileau." [1])

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen die Dramen Campistrons allmählich von der Bühne zu verschwinden, trotz der überaus günstigen Beurteilung, die sie 1747 und 1748 in der „Geschichte des französischen Theaters" der Brüder Parfaict fanden. [2]) Diese erkennen die hohe Begabung Campistrons zum Dramatiker an, ohne dabei seine Schwächen zu übersehen, wenn sie sagen:

„On peut assurer sans craindre de se tromper qu'il était né avec un génie décidé et des talents supérieurs pour la poésie dramatique. Personne n'a possedé plus que lui l'intelligence et l'économie du théâtre; la disposition de ses pièces est admirable; c'est surtout dans cette partie essentielle qu'il faut avouer qu'il égale les plus grands maîtres. On voit encore que ses situations sont ménagées avec un art et une entente infinie: ses tragédies sont remplies de sentiments, et il excellait principalement dans les scènes tendres et pathétiques. Ses caractères ne sont pas bien forts, et l'on pourrait lui reprocher à plus juste titre qu'à M. Racine, qu'ils ne sont pas variés. Mais son plus grand défaut est celui de la versification." [3])

In der „Correspondance de Grimm" vom 15. Juli 1750 wird Campistron „un écrivain sans imagination et sans génie, mais qui connaissait bien le théâtre et la nature" genannt, und Didérot erklärt 1759, dass der Dichter des Andronic den nach ihm so oft aufgegriffenen Stoff des Don Carlos mit Erfolg dramatisiert habe. [4]) Voltaire, der ein viertel Jahrhundert zuvor behauptet hatte, dass Campistron nur in dem Ausdruck Racine nicht ebenbürtig sei, sagt im „Siècle de Louis XIV":

„Racine forma sans le vouloir une école comme tous les grands peintres, mais ce fut un Raphaël qui ne fit point de

---

[1]) Lettre au Nouvelliste du Parnasse, juin 1731.

[2]) Les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre Français, XII et XIII.

[3]) Les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre Franç. XIII, p. 237—38.

[4]) Didérot, édition Assézat VIII, p. 430.

Jules Romain. Les vains efforts de Campistron prouvent la justesse de cette observation. Campistron voulut imiter Racine dont-il avait reçu, très jeune encore, des conseils, des indications, mais il demeure toujours bien loin de son modèle, à peine se traîne-t-il lourdement sur ses traces."

In der Vorrede der „Édition Parisienne des Scythes" kommt Voltaire zu dem noch schärferen Urteil:

„La place de Campistron est triste parce qu'il n'y a rien de neuf danc ces pièces."

Die stärkste Erschütterung seines Rufes widerfuhr dem Dichter am Ende des 18. Jahrhunderts durch La Harpe, der, in seiner eigenen Überschätzung als Dramatiker, Campistron jegliche Befähigung zum Drama absprach und sein geradezu vernichtendes Urteil in die Worte fasste:

„On a loué la sagesse de ses plans: ils sont vraisonnables il est vrai; mais on n'a pas songé qu'ils sont aussi faiblement conçus qu'exécutés. Campistron n'avait de force d'aucune espèce, pas un caractère marqué, pas une situation frappante, pas une scène approfondie, pas un vers nerveux. Il cherche sans cesse à imiter Racine, mais ce n'est qu'un apprenti qui a devant lui le tableau d'un maître et qui d'une main timide et indécise crayonne des figures inanimées. La versification de cet auteur n'est qu'un degré au-dessus de Pradon: elle n'est pas ridicule; mais en général c'est une prose commune, assez facilement rimée." [1])

Trotz der abfälligen Beurteilung Campistrons von seiten massgebender Schriftsteller, gerieten seine Dramen keineswegs in Vergessenheit, wie die Ausgaben von 1791, 1811 und 1819 beweisen, die man sogar mit dem Namen „Chefs d'œuvre dramatiques de Campistron" bezeichnete. Die wichtigste ist die vom Jahre 1819, wo der ehemalige Leiter des „Courrier des spectacles" Lepan die von ihm verfasste Vorrede mit den Worten beginnt:

„On éprouve à la lecture des pièces de Campistron un plaisir continuel, un intérêt toujours croissant. Je n'ai jamais

---

[1]) La Harpe, Lycée.

pu concevoir la cause de l'espèce d'oubli dans lequel paraissent être tombées de nos jours des tragédies qui obtinrent le plus grand succès dans le siècle de Louis XIV. En vain prétendra-t-on qu'elles ne sont pas bien écrites; si elles n'ont pas été jugées de même, si elles ont excité l'enthousiasme dans un temps où la France comptait un si grand nombre d'excellents écrivains, comment se fait-il qu'elles soient dédaignées aujourd'hui que nous en avons si peu?"

Lepan war überzeugt, dass mehrere Dramen des Dichters nach einigen Kürzungen mit Erfolg die Bühne wieder betreten könnten, und es scheint, dass dieser fromme Wunsch den Anlass zu dieser Ausgabe gegeben hatte. Lepeintre war der letzte, der in seinem „Répertoire du Théâtre français", das während der Regierung Ludwigs XVIII. veröffentlicht wurde, zwei Stücke Campristons zum Abdruck brachte. Die Leiter der Bühnen stellten sich gegen erneute Aufführungen taub, aber es war doch mehr als ein Jahrhundert vergangen, ehe die Dramen Campistrons für immer von der Bühne verschwunden waren. Wie tief sein Ansehen im Laufe des 19. Jahrhunderts in Frankreich sank, geht aus dem Verse Victor Hugos vom Jahre 1856 hervor:

„Sur le Racine mort le Campistron pullule." [1])

Anstatt, dass seine Stücke wie früher gelesen wurden, führte man sie nur noch an, um sich über ihren Verfasser lustig zu machen, und Campistron besass schliesslich nicht mehr Achtung genug, um seinen Meister blosszustellen, wenn man ihn als den „singe de Racine" bezeichnete.

Die abfälligen Urteile massgebender Kritiker wie Voltaire und La Harpe, verbunden mit einer stetig wachsenden Abneigung gegen die Nachahmer Corneilles und Racines, die ihren Ruf als Dramatiker nur gestohlen haben sollten, mögen wohl die Hauptschuld tragen, dass kein französischer Dichter es gewagt hat, sich die Tragödien Campistrons zum Vorbild zu nehmen oder sie als Quellen für seine Dramen zu benutzen. Campistron, der in seinen Werken nie zur eigenen Selbständigkeit gelangte, der immer nur bestrebt war, seine Stücke den

[1]) Victor Hugo, Contemplations.

Dramen seines Meisters möglichst ähnlich zu gestalten, konnte unmöglich zum Haupte einer Schule im Drama werden und ähnlich wie Corneille und Racine Schüler finden, die sich eng an ihn anschlossen. Es wäre trotzdem übereilt, seinen Tragödien jeglichen Einfluss absprechen zu wollen, da sich eine Anzahl ihrer Gedanken und Situationen in den Stücken gleichzeitiger und späterer französischer Tragiker wiederfinden.

La Harpe hatte Joseph François Duché in seiner Bedeutung als tragischen Dichter über Campistron gestellt und behauptet, dass alles, was letzterer geschrieben habe, in Bezug auf Stil und Aufbau der Handlung tief unter der Tragödie „Absalon“ von Duché stände. Als besonders wirkungsvolle Szene führt er die Unterredung Davids mit seinem Sohne Absalon an, wo der König seinen rebellischen Sohn dem Einflusse des treulosen Achitophel entziehen will und dessen Entfernung mit den Worten erreicht:

David.

Mais quand ton bras impie est levé contre moi,
M'est-il permis d'attendre un service de toi?

Absalon.

Votre puissance ici, seigneur, est absolue.

David.

Chasse donc ce perfide odieux à ma vue,
Ce monstre dont l'aspect empoisonne ces lieux.

Achitophel.

Je puis . . . .

Absalon.

obéissez, ôtez-vous de ses yeux. [1])

La Harpe lobte diese Stelle in der sicheren Überzeugung, eine selbständige Leistung Duchés vor sich zu sehen, ohne zu vermuten, dass sie dem Drama Campistrons entnommen sein könnte, das er für das schwächste Werk hielt, welches jemals auf der Bühne erschienen war. In seiner Tragödie „Virginie“ hatte dieser bereits neun Jahre früher dasselbe dramatische

---

[1]) Absalon (1692) IV, 4.

Moment der Entfernung des treulosen Beraters zur Anwendung gebracht, in der Szene, wo Plautie den Dezemvir Appius bittet, den hinterlistigen Claudius fortzuschicken:

Plautie.

Seigneur, si mes soupirs peuvent vous émouvoir,
Éloignez Claudius que je ne saurais voir;
Plus que tous malheurs sa funeste présence
De mes profonds ennuis aigrit la violence,
Vous me verrez sans doute expirer en ces lieux,
Si plus long temps ce traître est présent à mes yeux.

Appius.

Oui, madame, je vais soulager votre peine.
(à Claudius)
Sortez, retirez-vous dans la chambre prochaine. [1])

Die Situation ist in beiden Szenen genau dieselbe, nur dass Claudius die Demütigung noch viel stärker empfindet als Achitophel, da dieser nur dem Befehl des Königs gehorcht, während Claudius gezwungen wird, dem Willen desjenigen zu folgen, den er unterdrücken möchte.

Ein Beispiel, dass selbst die angesehensten tragischen Dichter Frankreichs es nicht verschmähten, die Gedanken Campistrons, wenn sie in ihre Stücke passten, zu verwerten, giebt Voltaire in seiner Tragödie „Alcire“, wo Guzman, von Zamore tödlich getroffen, sterbend an diesen die Worte richtet:

„Des Dieux que nous servons, connais la différence;
Les tiens t'ont ordonné le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.“ [2])

Campistron hatte bereits sechsundzwanzig Jahre früher denselben Gedanken in seiner Tragödie „Adrien“ zur Darstellung gebracht. Als Adrien dem Kaiser Dioclétien seinen Übertritt zum Christentum bekannt hat, weist er diesen, ehe er sterben muss, noch einmal auf die Vorzüge der christlichen Lehre hin:

---

[1]) Virginie III, 2.
[2]) Alzire V, 6.

„A ma religion vous préférez la vôtre,
Une fois seulement comparez l'une à l'autre,
Seigneur, si vous voulez en faire un juste choix,
La vôtre n'eut jamais que de barbares lois;
Elle ne se soutient que par la violence,
La mienne par la paix et par l'obéissance.
La vôtre vous prescrit l'ordre de me punir,
Moi que des vœux sacrés à vous doivent unir,
Moi qui, dès le berceau sujet toujours fidèle,
Par des soins assidus vous ai prouvé mon zèle;
La mienne, quand je suis accablé de vos coups
Me défend de penser à me venger de vous." [1])

Die Brüder Parfaict haben recht, wenn sie die kurzen Worte Guzmans den Versen Campistrons vorziehen; sie täuschen sich aber nicht über den inneren Zusammenhang, der beide Stellen vereinigt. [2])

Infolge der Einfachheit und Gewandtheit seiner Sprache musste Campistron in der Komödie in Versen einen beständigeren Erfolg erzielen als im Trauerspiel, trotzdem er bei weitem nicht die Kraft eines Molière in der Wirkung des Komischen erreichte. Während er in allen Tragödien als sklavischer Nachahmer Racines erscheint, hat er sich in seinem einzigen gereimten Lustspiel mehr Freiheit bewahrt und auf eine neue und anziehende Weise eine herrschende Unsitte seiner Zeit auf die Bühne gebracht. Diese Selbständigkeit in der Behandlung des Stoffes war sicherlich der Hauptgrund, dass sein Lustspiel „Le Jaloux Désabusé" nicht ohne Einfluss auf die spätere französische Komödie geblieben ist. Es ist das erste und auch das beste jener drei Stücke, die das Vorurteil des 18. Jahrhunderts gegen die Ehe bekämpfen und in denen die Frau und die Gattenliebe den Sieg davontragen. Bei Campistron, wie in den Lustspielen „Le Philosophe Marié" von Destouches und „Le Préjugé à la Mode" von de la Chaussée, spielt die Frau die Glanzrolle; sie ist es, die das Vorurteil des Gatten gegen die Ehe besiegt durch die Liebe, die

[1]) Adrien IV, 4.
[2]) Les Frères Parfaict, Histoire du Théâtre Français, XIII p. 154—55.

sie ihm einflösst und die besonders bei Campistron die Handlung des Stückes trägt und die Lösung des Knotens herbeiführt.

Schon La Harpe hatte auf die Abhängigkeit de la Chaussées vom Jaloux Désabusé hingewiesen und behauptet, dass jener ganze Szenen dem Lustspiel Campistrons nachgebildet habe. Er ist in seinem Urteil nicht zu weit gegangen, wie es bei einem flüchtigen Vergleich der beiden Stücke scheinen mag, da es de la Chaussée verstand, die Entlehnungen mit eigenen Gedanken zu durchsetzen.

Sämtliche Personen des Jaloux Désabusé mit Ausnahme des Sekretärs Dubois finden sich ohne schwerwiegende Unterschiede in den Charakteren im Préjugé à la Mode wieder.

Durval, der Held bei de la Chaussée, ist derselbe leichtlebige Ehemann wie Dorante, der seinem eigenen Vergnügen nachgeht und seine Frau vernachlässigt, um nicht durch die offene Betätigung ehelicher Treue den Spott seiner Freunde herauszufordern. Die Liebenswürdigkeit, mit der seine Gemahlin diesen entgegenkommt, macht ihn eifersüchtig, und wie Durval wirkt er dadurch komisch, dass er seine Eifersucht vergeblich vor seinen Freunden zu verbergen sucht.

Diesen beiden, wenn auch nicht schlechten, so doch unselbständig und schwachen Charakteren, stehen Damon bei de la Chaussée und Clitandre im Stücke Campistrons als tatkräftige Figuren gegenüber, in deren Rollen die sittliche Idee der Heiligkeit des Ehestandes verkörpert ist. Sie meinen es ernst mit ihrer Liebe und finden auch in Sophie und Julie dieselbe aufrichtige Zuneigung, die dann am Schlusse der Handlung zur Vereinigung der beiden Paare führt. Die beiden Marquis Clitandre und Damis repräsentieren wie Campistrons Eraste die Abgeschmacktheit und die lächerliche Galanterie der damaligen Gesellschaft. Sogar die Kammerzofe Justine findet bei de la Chaussée in der Rolle der Florine ihr getreues Ebenbild. Beide sind keine untergeordneten Nebenpersonen, die überhaupt nicht an der Intrigue teilnehmen, sondern greifen selbständig in die Handlung ein, indem sie ihre Herrinnen Célie und Constance durch ihre Ratschläge unterstützen und gegen die Verdächtigungen ihrer Gatten verteidigen.

In der Zeichnung dieser beiden Frauencharaktere machen sich zum ersten Male grössere Unterschiede bemerkbar. Die Rolle der Constance im Préjugé à la Mode ist weniger anmutig als die der Célie bei Campistron. Sie ist zwar ebenso edel und ehrenhaft wie ihre Vorgängerin, aber sie besitzt nicht deren Anmut und Verschmitztheit; sie befindet sich stets in einer weinerlichen Stimmung und ersetzt den anziehenden und stilvollen Scherz ihrer Partnerin durch Rührung, wodurch sie mehr das Gemüt erregt, als dass sie gefällt.

Eine direkte Beeinflussung in der Anlage des Stückes tritt besonders deutlich im zweiten Akte hervor, wo die ersten vier Szenen des Préjugé à la Mode der zweiten bis vierten Szene des Jaloux Désabusé entsprechen. Der Gang der Handlung läuft in beiden Stücken parallel; sogar im äusseren Aufbau der einzelnen Szenen tritt eine gewisse Abhängigkeit de la Chaussées hervor, wenn man die analoge Besetzung und die Art und Weise, wie beide Dichter die Szenen einleiten, in Betracht zieht.

Im Jaloux Désabusé betritt Dorante träumend, in einem Zustand innerer Erregung die Bühne, ohne seinen Sekretär Dubois zu bemerken, bis dieser ihn nach dem Grund seines geheimen Kummers fragt. In einer ähnlichen seelischen Verfassung erscheint Durval; er ist vollständig in Gedanken versunken und giebt auf die Fragen Damons zerstreute Antworten. Wie sich Dorante erst der Treue seines Sekretärs versichert, so bittet auch Durval seinen Freund, das Geheimnis, das er als Grund seines veränderten Wesens erfahren soll, in seiner Brust zu verwahren. Die Worte, mit denen Durval sein Herz erleichtert, stimmen zwar nicht wörtlich mit dem Geständnis Dorantes überein, ihre Gedanken sind jedoch zu nahe verwandt, als dass sie völlig unbeeinflusst voneinander entstanden sein könnten. Die Verse Durvals:

„Mes inclinations, ami, sont bien changées;
Mes infidélités vont être bien vengés . . .
J'aime . . . hélas! que ce terme exprime faiblement
Un feu . . . qui n'est pourtant qu'un renouvellement
Qu'un retour de tendresse imprévue, inouie,
Mais qui va décider du reste de ma vie!“

gehen ohne Zweifel auf die Worte Dorantes zurück

„Tu vois que ma tristesse
A changé mon humeur et m'accable sans cesse,
Rien de ce que j'aimais ne flatte mes désirs,
Et le ciel m'a donné, pour finir mes plaisirs,
Un bourreau de mes jours, un tyran de mon âme."

Beide fühlen sich von ihren Frauen vernachlässigt und blicken eifersüchtig auf ihre Freunde, für die jene zu viel Liebenswürdigkeit bereit haben. Dorante will sich die lästigen Besucher vom Halse schaffen und Célie seine Liebe gestehen, aber eine gewisse Scham hält ihn vor diesem Schritte zurück, wenn er seinem Sekretär Dubois erwidert:

„Quand je veux avec elle entamer ce discours,
La honte que je sens m'empêche toujours.
Je crains de lui montrer mon extrême faiblesse.
J'en rougis."

Ein ähnliches Gefühl beschleicht auch Durval, als er sich zu diesem Geständnis entschliessen will:

„Si j'apprends à Constance un triomphe si doux,
Si ma femme me voit tomber à ses genoux,
Comment daignera-t-elle user de sa victoire?
Je crains de lui donner moins d'amour que de gloire."

Dem Sekretär Dubois gelingt es bald, seinen Herrn zu einem festen Entschlusse zu bewegen, und Dorante erklärt sich bereit mit den Worten:

„Oui. Je veux m'éclaircir avec elle aujourd'hui:
C'est cacher trop longtemps ma peine et mon ennui;
C'est ici qu'elle vient sortant de sa toilette.
Donne à notre entien la fin que je souhaite."

Auch Durval kann den Bitten Damons auf die Dauer nicht widerstehen und giebt in einer auffallend übereinstimmenden Weise seine Zustimmung:

„Hélas! il faut se rendre et lui sauver la vie.
C'en est fait, pour jamais ma honte est asservie . . . .
Sois content, mon cœur cède, et se rend à l'amour.
Viens être le témoin du plus tendre retour."

Kaum hat Durval diesen Entschluss gefasst, da sieht er auch schon seine Gattin kommen und gerät durch ihr unerwartetes Erscheinen in nicht geringe Bestürzung. Seine Aufregung verrät sich in den Worten:

„Quelle rencontre, ô ciel! C'est-elle qui s'avance“ . . .

Auf dieselbe Weise hatte Campistron die Szene zwischen den beiden Gatten eingeleitet: auch Dorante ist auf eine sofortige Aussprache mit Célie nicht gefasst und ruft bestürzt seinem Sekretär zu:

„Ô ciel! J'entends du bruit. Je la vois. Laisse-nous.“

Es folgt die Aussprache der beiden Paare, bei der Dorante von seiner Gattin seiner Eifersucht wegen verspottet wird, während Durval nicht einmal den Mut besitzt, in Gegenwart Damons ein Geständnis seiner Liebe abzulegen. In beiden Dramen wird ihr Gespräch durch die Ankunft der Freunde unterbrochen. Bei Campistron ergeht sich Eraste in Lobeserhebungen über den liebenswürdigen Ton im Hause Dorantes und spricht mit Abscheu von seinem Freunde Damon, der, von Eifersucht getrieben, seine Frau den Blicken seiner Freunde entzieht. Eraste, der dies Benehmen höchst lächerlich findet, will auch die Meinung Dorantes hören, und so muss dieser, wenn er nicht seine eigene Eifersucht verraten will, der Ansicht seines Freundes zustimmen, obwohl sich sein Inneres dagegen sträubt:

„Assurément . . . . ciel! . . . . j'enrage!“

In dieselbe Verlegenheit gerät Durval im Stücke de la Chaussées, als Clitandre ihm erzählt, dass sich sein Freund Sainfat in seine eigene Frau verliebt habe und er über diesen einfältigen Narren, der sich seiner Frau zu liebe von der Welt zurückzieht, mitlachen soll. Durval muss sich, obwohl er Sainfat im stillen beneidet, zum Lachen zwingen, kann aber wie Dorante seine innere Wut nicht ganz unterdrücken:

„Oui ... rien n'est plus plaisant ..... Quelle épreuve! ... J'enrage!“

Célie und Constance fühlen beide, welch klägliche Rolle ihre Gatten in dieser Unterhaltung spielen, und nehmen sie den Verspottungen der Freunde gegenüber in Schutz, indem sie sich auf die Seite der verhöhnten Ehemänner stellen.

François Antoine de Chevrier[1]) behauptete, dass Destouches bei der Abfassung seines Lustspiels „Le Philosophe Marié“, die Komödie Campistrons als Quelle benutzt habe, wozu er vermutlich durch die Ähnlichkeit gewisser Motive und Situationen geführt wurde.

Wie Dorante sich schämt, seine Eifersucht vor der Welt zu zeigen, weil er sich früher über diese Schwäche lustig gemacht hat, so sträubt sich auch Arist, seine Heirat bekannt zu machen, da er ehedem über alle ernsthafte Liebe gespottet und den ehelosen Stand für den einzigen erklärt hat, der eines freien und weisen Mannes würdig sei. Dieses beschämende Gefühl musste beide in ähnliche Situationen bringen. So ist die Lage, in der sich Dorante befindet, wenn er von seiner Frau verlangt, den lästigen Besuchern das Haus zu verbieten, und diese ihm erklärt, dass er dazu verpflichtet sei, der Verlegenheit Arists ganz ähnlich, wenn er selbst dem Marquis seine Verheiratung mitteilen und ihm sagen soll, dass dieser sich deshalb keine Hoffnung mehr auf Mélite machen könne. Ferner leidet Dorante, wenn die Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten, ungefähr in gleicher Weise wie der Philosoph, wenn er sich sagen lassen muss, dass er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sei, um eine Torheit wie das Heiraten begehen zu können.

Diese Ähnlichkeit in einzelnen Situationen beider Stücke muss als eine rein zufällige bezeichnet werden, wenn man die Entstehungsgeschichte des Philosophe Marié eingehender verfolgt. Die Abfassung dieses Stückes ist, wie der Sohn des Dichters bezeugt,[2]) mit dem Leben Destouches' aufs engste verknüpft. Der Dichter hatte sich in England verheiratet und seine Verbindung geheim halten müssen. Eine Schwester seiner Frau plauderte das Geheimnis vorzeitig aus, und dies

[1]) In seinen „Observations sur le Théâtre“, 1755.

[2]) In der Prachtausgabe, Paris 1757.

bestimmte ihn zur Abfassung des verheirateten Philosophen, in dem er sich in Wirklichkeit selbst mit seiner Familie auf die Bühne brachte.

E. Die Bedeutung Campistrons als Dramatiker im Auslande.

In der Geschichte der dramatischen Literaturen der neueren Zeiten zeigt sich ein konsequenter und rastloser Fortschritt der sittlichen Ideale.

Das Drama der Spanier gestaltet die gesellschaftlichen Verhältnisse der modernen Zeit nach mittelalterlichen Prinzipien. Shakespeare war es, der zuerst das Innere des Menschen frei machte von den drückenden Fesseln der Abstraktion, der die Leidenschaft sich austoben, den Charakter sich unabhängig aussprechen liess. In der gesamten englischen Literatur herrscht das Ideal der Einzelfreiheit. Die dämonische Kraft des Willens, gleich ungeheuerlich im Guten wie im Bösen, ist das Bewundeungswürdige an Shakespeareschen Gestalten. Die weltgeschichtlichen, sittlichen Konflikte des wirklichen Lebens sind zuerst von Shakespeare behandelt worden. In der goldenen Zeit der französischen Literatur beginnt die Reflexion die Freiheit des Individuums zu beherrschen. Der einzige, sittliche Massstab, der angelegt wird, ist der des Guten und Bösen. Die Tugend wird mit Bewusstsein befolgt, aus Grundsatz verschmäht. Was das Innere französischer Bühenhelden beseelt, ist das einzig moralische Interesse. Der Kampf der Neigung mit der Pflicht ist das eigentliche Geheimnis in dem Pathos der französischen Tragödie.

Kein Vernünftiger kann verkennen wollen, welch' ausserordentliche Bedeutung der klassischen Literatur der Franzosen zukommt als wirkendes Glied in der Kette der europäischen Entwicklungen. Aber eins fehlt ihr vor allem: Tiefe des Inhalts, und unter allen Interessen der sittlichen Menschen hat sie eins am meisten verkannt: das Interesse der Bildung. Hier sollte die deutsche Literatur ergänzend eintreten; das Ideal der Deutschen wurde der gebildete Geist.

Das politische Übergewicht, das Frankreich unter Ludwig XIV. gewonnen, verbunden mit der zwar nur künstlichen Blüte, zu der sich Wissenschaften und Künste unter ihm entwickelt hatten, übte auf den Geschmack der übrigen Nationen einen so grossen Einfluss aus, dass die französische Literatur mit ihrer Korrektheit, Klarheit, Regelmässigkeit und Eleganz des Stiles in den meisten Ländern die einheimischen verdrängte. In Deutschland entstand eine Literatur, die, von der Macht des französischen Regelzwanges beherrscht, gleichsam französisch in deutscher Sprache redete, und ihre Vertreter waren meist Männer, die sich in der grösseren, gebildeten Welt bewegten, wo französische Gewohnheiten und Lebensansichten vorzüglich ihre Herrschaft ausübten. In England fand mit der Rückkehr der Stuarts aus Frankreich auch der französische Geschmack eine günstige Aufnahme, weil sich eine höfische Poesie nach dem Vorbilde von Paris und Versailles entwickelte. Es war besonders John Dryden, nächst ihm Joseph Addison, welche dem französischen System huldigten. Aber dieses System herrschte nicht nur in Deutschland und England, sondern breitete sich über ganz Europa aus. In Spanien wurde es durch Montiano und Luzan, in Italien durch Guldoni und Alfieri, in den Niederlanden durch van der Vondel, in Dänemark durch Tullin, in Schweden durch Dalin vertreten.

Gerade die begabtesten Dramatiker jener Zeit suchten und fanden ihre Anregungen vorzugsweise bei den Franzosen, und nicht wenige ihrer Stücke sind nur Bearbeitungen, wenn auch meist freie, französischer Muster. Neben Molière war es besonders Corneille, Racine und Voltaire, welche in dieser Form Eingang auf den ausländischen Bühnen fanden. Ein Dichter zweiten Ranges wie Campistron, dessen Werke nicht einmal im eigenen Lande ungeteilte Anerkennung erhielten, hatte noch geringere Aussicht, ausserhalb der Grenzen Frankreichs Beachtung und Nachahmung zu finden. Bis nach England und den nördlichen Ländern wird kaum sein Ruf als Tragiker, viel weniger seine Dichtung selbst, gedrungen sein; denn nirgends wird sein Name genannt, noch liesse eins von den vielen unter französischem Einflusse geschriebenen

Dramen auf die Abhängigkeit von Campistron schliessen. In den an Frankreich grenzenden Ländern, Spanien, Italien und Deutschland, war er hingegen ein wohlbekannter Dichter, dessen Tragödien namentlich in Italien übersetzt und aufgeführt wurden, während ihm in Deutschland die Ehre geschah, dass zwei der grössten Dramatiker des Landes, Lessing und Schiller, auf ihn zurückgriffen.

I. Der Einfluss Campistrons auf Spanien.

Eine Rückwirkung des französischen Dramas auf das spanische konnte um so weniger ausbleiben, als es letzterem an grossen Talenten zu fehlen begann und der nationale Geist im Sinken begriffen war. Die Stärke des nationalen Dramas war es gewesen, sich nicht an eine bestimmte Klasse der Gesellschaft, sondern an die ganze Nation zu wenden.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich nicht nur eine Verschiedenheit des Geschmacks zwischen der vornehmen Welt, den Kreisen der Gebildeten und der Masse des Volkes herausgebildet, sondern auch diese selbst waren wieder in Parteien zersplittert. Kein Wunder, dass viele, welche überhaupt von den neuen Ideen ergriffen wurden und in den alten mittelalterlichen Anschauungen wankend geworden waren, in einer Reform des Dramas im Sinne der französischen Regelmässigkeit das Heil derselben zu suchen begannen.

So fanden die Angriffe, welche Blas Nasarre gegen das nationale Drama richtete,[1]) einen fruchtbaren Boden vor, der den Übersetzungen des Britannicus von Trigenus, der Athalie von Eugenio Llaguno und des Préjugé à la Mode von Ignazio de Luzan, sowie den nach französischem Muster gearbeiteten Tragödien Virginia und Ataulfo von Agustin de Montiano y Luyando, eine freundliche Aufnahme sicherte. Beiden Stücken schickte dieser eine Abhandlung über die spanische Tragödie voraus, in der seine eingehende Bekanntschaft mit den Werken der klassischen Bühne Frankreichs hervortritt und neben der Virginia des spanischen Dichters Jean de la Cueva auch die

---

[1]) In der Einleitung seiner Ausgabe der Komödien des Cervantes 1749 und in der Apologie derselben.

gleichnamige Dichtung Campistrons erwähnt wird.[1]) Wenn sich Montiano auch gegen eine Abhängigkeit von dem französischen Vorbilde verwahrt und auf den Unterschied der beiden Tragödien hinweist, so lässt doch die günstige Meinung, die er für Campistrons „Virginia“ bereit hat, vermuten, dass diese wenigstens auf die äussere Gestaltung seiner eigenen nicht ohne Einfluss geblieben ist.

Schon Lessing, der in einer seiner ersten dramaturgischen Schriften, „der Theatralischen Bibliothek,“ Montiano für den grössten lebenden Tragiker Spaniens erklärt hatte, erkannte dessen Abhängigkeit und urteilt in „der Hamburgischen Dramaturgie“ über die Virginia:

„Sie ist zwar spanisch geschrieben, aber kein spanisches Stück, ein blosser Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmässig und frostig.“ [2])

Der Virginia-Stoff eröffnete dem Dichter für die dramatische Gestaltung in seiner unmittelbar vorliegenden Form zwei Möglichkeiten. Die engere Geschichte der Virginia, wie sie uns bei den alten Autoren überliefert wird, ist nur ein Nebenmotiv in der grossen Haupt- und Staatshandlung. Virginius ersticht seine Tochter, um sie vor der Entehrung durch den Dezemvir Appius zu bewahren, und entflammt dadurch das Volk zur Umwälzung der Staatsverfassung, die dann zur Vernichtung oder Vertreibung der Schuldigen führt. Der Hauptgegenstand der Handlung wäre dann die Befreiung des Volkes und der Tod der Virginia nur ein, wenn auch ausschlaggebender, Teil des Ganzen. Montiano hat diesen Weg nicht eingeschlagen, sondern ist in der Ausgestaltung des Planes Campistron gefolgt, der das Schicksal der Virginia zum Hauptthema erhob und ihm zu liebe den politischen Stoff verkürzte. Um nicht den französischen Regeln, die ein strenges Festhalten der drei dramatischen Einheiten verlangten, untreu zu werden, musste die zweiteilige Handlung zusammengedrängt werden. Appius konnte nicht wie bei Livius erst geraume

[1]) Discurso sobre las tragedias españolas; in der Ausgabe der Virginia 1750 und des Ataulfo 1753, p. 82 ff.

[2]) Hamburgische Dramaturgie, Stück 68.

Zeit nach der Revolution durch Richterspruch abgeurteilt werden, sondern wird wie bei Campistron gleich beim Ausbruch der Revolution von Icilius mit dem Schwerte getötet. Sein Helfershelfer Claudius, der Virginia als Sklavin in Anspruch nimmt, fällt in beiden Dramen von Virginius' Hand, während er in der alten Fassung als der weniger Schuldige schliesslich nur mit der Verbannung bestraft wird.

Der Verlauf der Handlung in beiden Stücken ist ziemlich derselbe, nur dass es Campistron mit den Einzelheiten der alten Quellen weit weniger genau nehmen konnte, da er die pseudo-aristotelische Forderung zu erfüllen sucht, dass die auftretenden Personen den vornehmen Kreisen angehören müssen. Daher sind die Plebejer aus der Handlung verschwunden und Clodius und Icilius zu „chevaliers romains“ erhoben. Montiano ist hierin seinem Vorbilde nicht gefolgt, aber er erkannte trotzdem die Richtigkeit dieser Forderung an, da er sich ausdrücklich entschuldigt, dass plebejische Personen in seinen Dramen vorkommen.[1])

II. Der Einfluss Campistrons auf Italien.

Der Aufschwung, welchen das Drama in Frankreich genommen hatte, konnte auch auf das Theater Italiens nicht ohne Einfluss bleiben, dessen Reform sich wesentlich unter letzterem vollzog, wie sehr sich die italienischen Dramatiker und Theoretiker dagegen verwahren mochten.

Als der Schauspieler Pietro Cotta am Ende des 17. Jahrhunderts den vergeblichen Versuch machte, die völlig entartete Bühne von dem Einfluss des Stegreifspiels zu befreien und seine Kunst durch die Aufnahme des regelmässigen klassischen Dramas wieder emporzurichten, waren die Tragödien der beiden Corneille und Racines bereits übersetzt und von den Akademieen zu Rom und Bologna aufgeführt worden. Auch als Ricoboni zu Beginn des 18. Jahrhunderts die verunglückte Reform seines Vorgängers wieder aufnahm, bildeten hauptsächlich Übersetzungen französischer Tragödien und Lustspiele das Repertoire seiner regelmässigen Stücke.

---

[1]) Discurso sobre las tragedias españolas, p. 86.

Von Campistron ist nur eine Übersetzung der Tragödie Arminius aus dem Jahre 1710 bekannt geworden,[1]) die, zu Bologna in italienischer Prosa abgefasst, unter dem Namen Corneilles erschien und mit dessen eigenen Schöpfungen an der dortigen Akademie aufgeführt worden ist. Campistron berichtet in der Vorrede dieser Tragödie, dass ein toskanischer Edelmann sie ungefähr um dieselbe Zeit zu einer Oper verwendete, die mit fast wörtlicher Anlehnung an seine Verse unter grossem Beifall im grossherzoglichen Palais von Pratolino in Szene gegangen sei. Den im Druck erschienenen Übersetzungen liefen ungedruckte Übertragungen nebenher. So besitzt die Stadtbibliothek zu Mantova eine Handschrift der Tragödie Andronic, die von dem Jesuiten P. Bellati in italienischer Prosa abgefasst wurde.[2])

Schon zu Lebzeiten war Campistron ein in Italien wohlbekannter, tragischer Dichter. Die Kriege des Herzogs von Vendôme führten ihn über die Alpen und gaben ihm Gelegenheit, mit italienischen Dichtern in persönlichen Verkehr zu treten. Der als Übersetzer französischer Tragödien bekannte Pier Jacopo Martelli berichtet, dass er in Bologna, im „Caffè' di Ponte Nuovo", wo französische und italienische Dichter zusammen kamen, ausser Fontenelle und de la Motte, die durch ihre Tragödien rühmlichst bekannten Dramatiker Crébillon und Campistron getroffen habe.[3])

Die Beurteilung der dramatischen Fähigkeiten Campistrons war in Italien eine weit günstigere als in seinem Vaterlande. Pietro Napoli-Signorelli schreibt am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner „Storia critica de'teatri antichi e moderni" über die Dramen des Dichters:

„Giovanni Campistron nato nel 1656 e morto nel 1723 scrisse diverse tragedie, che non cedono per regolarità a quelle di Racine. Esse furono anche bene accolte nella rappresenta-

---

[1]) Durch M. Conet.

[2]) L'Andronico, tragedia di Monsù de Campistron tradotta in italiano dal P. Bellati, Ferrarese della Compagnia di Giesù, repetitore filosofo nel Collegio dei Nobili di Parma.

[3]) Opere di Pier-Jacopo Martelli, Edizione di Bologna 1735.

zione, a riserba di Virginia e di Pompea le quali caddero; il suo Andronico e il Tiridate restarono al teatro.“ [1])

Noch im 19. Jahrhundert fanden seine Tragödien in Pagani Cesa Sovra einen wohlwollenden Kritiker. Dieser verteidigte sie gegen das abfällige und missgünstige Urteil Voltaires und feierte Campistron in seiner Abhandlung „Il teatro tragico italiano“ als einen verdienstvollen Dramatiker:

„Non ommetterò di riflettere, che Campistron oltre al merito di ben condur la tragedia, ha quello d'essere il primo, anzi il solo, tra' Francesi, che sentì il dovere di abbreviarne la durata, e di temperar la lunghezza delle parlate, riducendole a una misura verisimile col rinunziare alle tirate filosofiche, o politiche, o storiche, o di galante raffinamento, con le quali giungono a stancarci i più bravi autori. Le tragedie di Campistron sono di una metà più breve di quelle dei principali Francesi, ed è bella assolumente quella del Filippo, mascherata sotto il nome di Andronico, la quale sequitava, non son molti anni, ad essere sui teatri di Francia rappresentata. A chi non dispiace il veder sulle scene tragiche una sensualità amorosa in delirio, come vedesi in Fedra, in Mirra ecc., deve piacer sommamente il suo Tiridate, dov'è trattata originalmente e nobilmente una debolezza, che infine non può essere tragica che negli effetti. Anche la Virginia, ma diciamo meglio: le tragedie tutte di Campistron manifestano criterio e gusto.“ [2])

Durch Stephano Arteaga [3]) wurde dem Dichter ein reichliches, halbes Jahrhundert nach seinem Tode die Ehre zu teil, einen der bedeutendsten Tragiker Italiens beeinflusst zu haben, indem jener in einem Briefe an Antonio Gardoqui über die Tragödie Alfieris „Il Filippo“ behauptete, dass diese nicht aus der Novelle von Saint-Réal, wie der Verfasser vorgab, sondern aus Campistrons Tragödie „Andronic“ geschöpft sei.[4])

---

[1]) Napoli 1787—90, Vol. V; pag. 72.

[2]) Florenz 1825, Magheri pag. 22—23.

[3]) Spanischer Jesuit, gestorben 1799 zu Paris,

[4]) Lettera intoma al Filippo, in der Ausgabe der Tragödien Alfieris, Florenz 1820, V. B.

Trotzdem diese Behauptung ohne wesentliche Begründung geschah, wurde sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts in einem Briefe an Jean François Ducis wiederholt:

„On a reproché à M. Alfieri (et non pas tout à fait sans raison) que dans le choix de ses arguments il a toujours copié ou les auteurs anciens ou les modernes. Même la tragédie de „Philippe" il l'a puisée dans Campistron, qui l'avait voilée sous d'autres noms. Sensible à cette critique il a eu pour but dans celle-ci de faire voire ce qu'il savait faire de son chef, en choisissant un sujet tout neuf, le plus beau de l'antiquité."

Charles Dejob wies diese Vermutung als irrtümlich zurück, erblickte aber schon in der blossen Annahme einer Abhängigkeit Alfieris von der Tragödie Andronic eine grosse Ehre für Campistron:

„L'assertion qu'on a répétée de nos jours est erronnée; tout au plus la troisième scène du quatrième acte du Filippo offre-t-elle quelques rapprochements avec la huitième du troisième acte d'Andronic; mais c'est beaucoup pour Campistron que, hors de nos frontières et plus d'un demi siècle après sa mort, on lui ait prêté l'honneur d'avoir inspiré Alfieri." [1])

Emilio Bertana hat in unseren Tagen die Abhängigkeit Alfieris in seinen jüngeren Dramen von der klassisch französischen Tragödie anerkannt und beginnt seine Ausführungen über den Filippo mit den Worten:

„E che (l'Alfieri) non conoscesse soltanto i sommi, ma anche qualcun dei mediocri, ce lo prova il Filippo. Si badi però che cotesta confessione non è intera; il padre francese, attribuito dall' Alfieri alla sua tragedia, non sarebbe stato un poeta, ma un romanziere l'„abate di San Reale"; mentre invece se mai, il Filippo deve assai meno al Don Carlos del Saint-Réal, che non all'Andronic del Campistron. Le parziali coincidenze tra le due tragedie sono di tal sorta e in tal numero, specialmente se si confronti con l'Andronic la prima stesura in prosa francese del Filippo, da non permettere di considerarle come fortuiti incontri; e d'imitazione e di derivazione s'incominciò

---

[1]) Études sur La Tragédie, Paris; p. 65.

a buccinare molto per tempo; segno evidente che la congettura sorgeva ovvia e spontanea.“ [1])

Alfieri stand, als er im Jahre 1775 den Plan zu seinem Filippo fasste, ohne Zweifel noch unter französischem Einfluss, wie schon die erste Prosafassung in französischer Sprache verrät. Diese macht Emilio Bertana zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen und stellt eine Reihe übereinstimmender Merkmale fest, die zwischen ihr und der Tragödie Andronic bestehen zum Unterschied von den späteren Redaktionen, in denen sich Alfieri immer mehr von der klassischen Bühne der Franzosen und damit auch vom Drama Campistrons entfernt hat:

„Per esempio, egli non diede subito principio alla tragedia con quel soliloquio da lui tanto tormentato e tante volte rifatto d'Isabella che ci apre l'animo d'uno dei personaggi principali, e in poche parole delinea una situazione drammatica; ma mise accanto ad Isabella la confidente Olimpia, che (con la solita pettegola e indiscreta curiosità noiosa dei personaggi congeneri nel voler penetrare gli occulti affanni delle amate signore, per poter consolarle) le strappava di bocca il fatale segreto; ordì cioe una scena che trova riscontro nella 1ª del II atto dell'Andronic. E così mentre nella stesura francese metteva in bocca a Filippo querimonie e smanie di marito geloso, analoghe a quelle dell'Imperatore del Campistron, cancellava poi tali discorsi, si poco convenienti alla gelida e chiusa natura del personaggio.“

Noch ehe Alfieri seine Aufmerksamkeit auf Campistrons Andronic richtete, war dieser bereits durch eine andere Nachahmung in Italien bekannt geworden, die nahe an Plagiat grenzt und dennoch in Ehren gehalten wurde, durch die Tragödie „Eudosia“ von Francesco Crispi. [2]) Diese Nachbildung beweist, dass die Tragödien Campistrons in Italien gefielen und Emilio Bertana vermutet, dass sie auch Alfieri als ein gutes Vorbild erscheinen konnten, als er 1775 seinen Filippo entwarf:

---

[1]) Vittorio Alfieri, studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte, con lettere e documenti inediti rittrati e fac-simile. Torino, casa editrice Ermanno Loescher. VII, 404—6.

[2]) Aus Ferrara.

„A renderla più accettabile può servire, il ricordare che l'Andronic, sul quale l'Alfieri fermò l'attenzione, era noto in Italia anche per un'altra imitazione confinante col plagio, eppure tenuta in pregio, voglio dire l'Eudosia del co. Francesco Crispi; il qual plagio prova almeno che la tragedia del Campistron piaceva in Italia e poteva parere un buon modello anche all'Alfieri, quando, tra la fine di marzo e il principio d'aprile del 1775, ideò e stese il Filippo."

Charles Dejob hielt es nicht für unmöglich, dass, bei der Beliebtheit der Dramen Campistrons in Italien, Ippolito Pindemonte [1]) in seiner Tragödie „Arminius", anstatt auf die von La Harpe gerühmte Szene im Absalon von Duché zurückzugreifen, deren Vorlage, eine Szene der Virginia Campistrons, benutzt haben könnte:

„La Harpe avait vanté dans le Lycée, que tout le monde alors à l'étranger comme en France lisait de fort près, la scène de l'Absalon de Duché ou David vient trouver son fils rebelle et le ramène au devoir, après avoir obtenu qu'il écartât durant l'entretien un perfide conseiller. Le passage d'Arminio où, avant d'essayer d'arracher son père à ses projets ambitieux, Baudouin obtient qu'il conduise un instant son affidé Gismondo, est sans doute imité. Il se pourrait aussi qu'Ippolito Pindemonte se fût inspiré là d'une scène de la Virginie de Campistron que selon Lepan, Duché avait imitée. [2])

III. Der Einfluss Campistrons auf Deutschland.

Die Entwicklung des deutschen Dramas im 17. Jahrhundert wird hauptsächlich durch drei fremde Strömungen bestimmt; sie hat sich vollzogen unter dem Einfluss des englischen, italienischen und französischen Theaters. Der englische weicht gegen Ende des Jahrhunderts fast völlig zurück, der italienische beschränkt sich mehr und mehr auf die Oper, der französische tritt dagegen immer stärker in direkten Übersetzungen oder Nachahmungen hervor. Die im Jahre 1670 erschienene „Schaubühne Englischer und Französischer Komö-

[1]) Gestorben 1828 in Verona.

[2]) Études sur La Tragédie, Paris; p. 240.

dianten“ ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sich aus ihr erkennen lässt, dass um diese Zeit das neue französische Lustspiel schon auf der deutschen Volksbühne heimisch geworden war, und die 1694 in Nürnberg gedruckte Übersetzung der „Comödien des Herrn von Molière“ beweist, wie sehr sich der Geschmack gegen den Schluss des Jahrhunderts verbreitet hatte.

Um dieselbe Zeit fand auch die französische Tragödie in grösserem Umfange auf der deutschen Bühne Eingang; so bedeutet die zweite Hälfte des 17. Jahrhunders eine ununterbrochene Kette von Übersetzungen der Dramen Corneilles und Racines in Prosa und Versen, die sich allerdings weder zur Freiheit und Vollendung des dichterischen Ausdrucks der Originale erhoben noch in die Tiefe ihrer Gedanken und Empfindungen einzudringen vermochten. Die Bewunderung, welche die beiden Dichter in Deutschland erregten, war eine so allgemeine, dass man auch ihre schwächeren Leistungen für Meisterwerke hielt und mit demselben Eifer übertrug und zur Aufführung brachte, zu Ungunsten der Dramen ihrer Zeitgenossen und Nachfolger, von denen ausser Voltaire nur wenige in Übersetzungen auf das deutsche Theater gekommen sind. Diese Vorliebe für die Werke Corneilles und Racines wird mitgewirkt haben, dass es den Tragödien Campistrons nicht gelang, ihren Weg auf die deutsche Bühne zu finden, dass man sogar davon Abstand nahm, sie ins Deutsche zu übertragen.

Bei der allgemeinen Verbreitung der französischen Sprache im 18. Jahrhundert war das Bekanntwerden eines französischen Dichters in Deutschland nicht unbedingt an eine Übersetzung seiner Werke gebunden. Campistron giebt hierfür ein treffendes Beispiel; denn die in vielen Exemplaren im Auslande verbreitete Pariser Ausgabe vom Jahre 1750 und eine im Anfang des 19. Jahrhunderts in Leipzig gedruckte,[1]) beweisen, dass seine Dramen in den Kreisen der Gebildeten Deutschlands gelesen wurden. Was seinen Tragödien versagt blieb, das sollte sein Lustspiel „Le Jaloux Désabusé“ erreichen: Es hat die Grenzen Frankreichs nicht nur überschritten, sondern es ist auch in einer deutschen Stadt, wenn auch an einer französischen Hofbühne und in französischer Sprache, aufgeführt worden.

---

[1]) Heinsius, Bibliographisches Lexikon. VI. Band.

Der französische wie der italienische Einfluss verloren sich beide in den Stücken, mit denen im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts die deutsche Volksbühne überschwemmt wurde, in den Haupt- und Staatsaktionen, Farcen und Harlekinaden. Das deutsche Drama, welches schon immer einen niedrigen Rang behauptet hatte, sank nach dem Urteil der Zeitgenossen völlig herab und verlor für die dramatische Literatur jede Bedeutung. Die deutschen Reichsfürsten, denen die glänzende Hofhaltung Ludwig XIV. ein unerreichbares Vorbild blieb, unterhielten, wenn auch nur vorübergehend, fremde Komödianten und Sänger. Während die süddeutschen Schauspieler hauptsächlich mit den Italienern zu kämpfen hatten, waren es im Norden des Reiches vorzüglich französische Truppen, die den einheimischen das Leben erschwerten, und je mehr sie sich der Gunst der Höfe erfreuten, das deutsche Drama auf die Wanderbühnen beschränkten und auf die Teilnahme der niedrigsten Klassen des Volkes verwiesen. In Berlin, Hannover und Braunschweig spielten lange Zeit französische Schauspieler die bevorzugte Rolle und in Dresden wurde unter August dem Starken das französische Schauspiel so sehr begünstigt, dass sich hier der französische Geschmack nicht nur der Hofkreise, sondern aller Gebildeten bemächtigte.

Schon unter Georg III. hatte die französische, dramatische Poesie am sächsischen Hofe Eingang gefunden und das Interesse Friedrich Augusts frühzeitig erweckt. Sein Aufenthalt in Paris, wo ihn die Meisterwerke eines Corneille, Racine und Molière entzückten, war für ihn von ausschlaggebender Bedeutung; denn französische Sitte und Kunst behielt unter seiner Regierung immer das Übergewicht und französische Schauspieler standen seit 1700 dauernd in seinen Diensten. Das Repertoire bestand aus den beliebtesten Tragödien Corneilles und Racines, zu denen gelegentlich Stücke von Crébillon und de la Fosse hinzukamen. Unter den klassischen Komödien nahmen die Stücke Molières den grössten Raum ein; neben diesen kamen Lustspiele von Dancourt und Boursault und der Jaloux Désabusé von Campistron zur Aufführung.

Dieser wurde im Jahre 1709 zum ersten Male im Komödien-

hause bei Gelegenheit der Festlichkeiten gespielt, die nach Einzug des Kurprinzen Friedrich August und seiner jungen Gemahlin Maria Josepha in Dresden während des Monats September stattfanden. In den folgenden Jahren wurde das Lustspiel besonders zur Zeit des Karnevals gegeben, wo französische und italienische Komödien mit italienischen Opern abwechselten und scheint den ständigen Beifall des Hofes gefunden zu haben, da es während eines halben Jahrhunderts zum Repertoire des königlichen Schauspielhauses gehörte. Noch 1764 fand eine Aufführung des Jaloux Désabusé statt, und aus demselben Jahre stammt eine Ausgabe dieses Lustspiels, die wahrscheinlich für diese Vorstellung in Dresden gedruckt worden war. [1])

Der Kampf, den die deutschen Schauspieler über ein volles Jahrhundert mit den französischen Komödianten führten, wurde erst im letzten Drittel zu Gunsten des einheimischen Theaters entschieden. Im Jahre 1769 hob Kurfürst Friedrich August III. das französische Schauspiel für immer am sächsischen Hofe auf, und in Berlin wurde 1778 zum letzten Male französische Komödie gegeben; die letzte französische Gesellschaft wurde in diesem Jahre von Friedrich dem Grossen entlassen, nachdem sie schon zehn Jahre eine traurige Rolle neben den aufblühenden deutschen Bühnen gespielt hatte, deren Mitglieder, von der Nachahmung der Franzosen hinweg, zu einem einfachen und natürlichen Spiele strebten.

Der Mann, welcher der deutschen, dramatischen Dichtkunst zu ihrem ersten, entscheidenden Siege verhalf und den Weg zum nationalen Drama eröffnete, war Lessing mit seinem Lustspiel „Minna von Barnhelm", das man als das erste Erwachen des deutschen Geistes, als das erste echt deutsche Lustspiel bezeichnet hat. Wie Gottsched hatte auch er an der Hand der Franzosen gehen gelernt und war ihnen im Anfang seiner dramatischen Laufbahn auf Schritt und Tritt mechanisch folgt. Seinen ausgebildeten Formsinn, der ihn vor

[1]) Le Jaloux Désabusé, comédie en cinq actes par M. de Campistron. Représenté par les Comédiens Français de la Cour sur le nouveau Théâtre de S. A. Électorale de Saxe, à Dresde 1764.

einer blinden Verehrung Shakespeares bewahrte, verdankte er ihrer Schule, und durch sie wurde er auf die grossen Meister der Griechen hingewiesen. Von der Definition der griechischen Tragödie ausgehend, erkannte er die falsche Auffassung des Tragischen und die willkürliche Verdrehung der aristotelischen Lehren bei Corneille, Racine und Voltaire und öffnete seinen Landsleuten die Augen über die Eitelkeit der Franzosen, die sich rühmten, in ihren dramatischen Meisterwerken schon längst die wahre Tragödie zu besitzen.

Das Urteil Lessings über Charakter, Sprache und Literatur dieses Volkes war in Wirklichkeit nicht so geringschätzig, wie es die wegwerfenden Ausdrücke der Hamburgischen Dramaturgie zu bestätigen scheinen. Er war keineswegs ein angesagter Gegner der französischen Tragödie, sondern wollte in erster Linie den unverständigen und kopflosen Nachbetern und Nachtretern in Deutschland beweisen, dass auch jene Helden ihre Achillesferse hatten. Die Muster eines Homer, Sophokles und Euripides hatten Racine als Ideal vorgeschwebt und wenn Lessing, wie Goethe und Schiller, schliesslich auf diese zurückging, so zeigt er sich gerade darin als echter Schüler des grossen Tragikers. Der Einfluss der französischen Literatur auf Lessing als Kritiker und Dichter zieht sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Leben, und selbst in den Zeiten der grössten Unabhängigkeit waren die neuen Muster, die ihm vorschwebten, nicht Shakespeare und die Engländer, nicht Sophokles und die Griechen, sondern wieder Franzosen.

Das rege Interesse, das Lessing an ihrer Literatur, besonders an der Entwicklung ihres Dramas, nahm, veranlasste ihn, auch die Werke der weniger bedeutenden Dichter zu lesen und dramatische Stoffe, wenn er sie brauchbar fand, für sein Theater zu benutzen. Auf Campistron war er bereits durch Montiano aufmerksam geworden, der in seiner Abhandlung über die spanischen Tragödien, die Abhängigkeit seiner Virginia von dem französischen Vorbilde bestritten hatte. [1]) In dem Entwurf zum Alcibiades wird Campistrons gleichnamige Tragödie als

[1]) Discurso sobre las tragedias españolas, p. 83.

Quelle genannt;[1]) ohne Zweifel hat Lessing also auch dessen Virginia gelesen und zwar mit der Absicht, ihr unmittelbar zu folgen und gleichfalls eine Virginia zu dichten. Noch ist eine Szene von diesem Versuch erhalten. Claudius tritt ganz wie bei Montiano und Campistron bereits als Mitwisser der Pläne des Appius auf und bespricht seine Anschläge gegen Virginia mit Rufus, einer von Lessing geschaffenen Figur, der bedenkliche Einwände dagegen erhebt.[2]) Die weitere Ausarbeitung unterblieb. Er erkannte das Lästige in der Verbindung zweier Handlungen, deren eine die andere beeinflussen musste und kam bald darauf, den eigentlichen, tragischen Kern des Stoffes, das Schicksal der Virginia, aus der grossen Staatsaktion herauszuschälen und für sich dramatisch zu gestalten. Bereits im Jahre 1758 hatte er die Absicht, eine bürgerliche Virginia, eine Emilia Galotti, zu dichten, aber erst 1772, nach mehreren unbrauchbaren Bearbeitungen, sollte die erste deutsche Tragödie in ihrer jetzigen Gestalt erscheinen.

Mit der Verkürzung der Fabel war Lessing seinen Vorbildern Montiano und Campistron selbständig gegenübergetreten. Der historische Boden war verlassen und so wurden naturgemäss Schauplatz und Namen geändert, von denen verschiedene noch an die Vorlagen erinnern: Appiani an Appius, Claudia an Claudius, Camillo (Rota) an Camille, der Vertrauten der Virginia bei Campistron. Dieser war ihm hierin bereits vorangegangen, da er nur die Namen des Appius, Claudius und Icilius beibehielt, sonst aber neue fingierte. An Stelle des alten Rom trat bei Lessing Guastalla, die Virginier machten den Galottis Platz. Mit dem zweiten Teil der Gesamtdarstellung fallen auch die Personen, die Montiano aus den alten Quellen übernommen, sowie die ziemlich überflüssigen Vertrauenspersonen, die Campistron erdichtet hatte. An ihre Stelle treten neue Nebenfiguren, während die Hauptpersonen, ihren Vorbildern entsprechend, beibehalten werden:

Appius Claudius . . . . . Prinz Hettore Gonzaga
Virginius . . . . Odoardo

---

[1]) Hempel XI, 2 S. 655; [2]) Hempel XI, 2 S. 631.

Icilius . . . . Appiani
M. Claudius . . . . Marinelli
Virginia . . . . Emilia
Plautia . . . . Claudia.

Der allgewaltige Dezemvir ist zum absoluten Herrscher eines Duodezstaates geworden, der Kriegstribun Virginius zum Obersten Galotti, die Plebejerin Virginia zur bürgerlichen Emilia. In diesen Figuren wäre also das ursprüngliche Verhältnis zwischen Patriziern und Plebejern wiederhergestellt, das Campistron aufgehoben hatte. Seinen „chevaliers“ Icilius und Clodius aber entspricht der „Graf“ Appiani und der „Marchese“ Marinelli. Die von ihm erdichtete Mutter — nunmehr Claudia Galotti — wird gleichfalls beibehalten, nur muss sie hier natürlich auf die bürgerliche Seite treten.

Auch für die weitere Gestaltung der Handlung im einzelnen sind Campistrons Neuerungen fast durchgängig benutzt. Der Ort der Handlung ist bei ihm der Palast des Appius, bei Lessing fast durchweg Dosola. Die feindliche Gesinnung des Claudius gegen Icilius bleibt bestehen. Die Entführung Virginias aus dem Tempel in das Haus des Appius kehrt wieder bei Emilia, die auf dem Wege zur Hochzeit durch Räuber überfallen und auf das Lustschloss des Prinzen entführt wird. Dort ist Claudius nicht Appius, hier Marinelli nicht Hettore der Anstifter, der eigentlich Erfindende und Treibende.

Lessings Claudia ist mindestens in der achten Szene des dritten Aktes ein Gegenstück zu Campistrons Heldenmutter Plautia und wenn auch schon in dem alten englischen Spiel an die Stelle der nutrix bei Livius [1]) die mater getreten war, so ist es doch viel wahrscheinlicher, dass Lessings Claudia an Campistron anknüpft. Der Charakter des Icilius war zu oberflächlich gehalten, um Lessing als Vorlage dienen zu können. Nur einmal geht eine tiefere Regung durch ihn, als er seinem Freigelassenen erklärt, dass er seine Liebe auch der Sklavin Virginia gegenüber nicht aufgeben werde. [2])

[1]) Livius III, 40 sq; [2]) Virginie II, 1.

Dieser Zug erinnert an den Grafen Appiani, der sich über Standesvorurteile hinwegsetzend, seine Braut in den bürgerlichen Kreisen sucht und mit aller Entschiedenheit gegen Marinellis hämische Bemerkungen seine Wahl vertritt.[1])

Wesentlicher ist das oben bereits gestreifte Motiv, welches Campistron in die Fabel brachte, indem er Claudius eine feindliche Gesinnung gegen Icilius andichtete. Der Grund, der ihn bewog, Claudius als neiderfüllt einzuführen, war ein ziemlich äusserlicher: der Hörige sollte ein selbständig handelnder Kavalier werden. Lessing musste ihm folgen, da auch sein Marinelli für das Bubenstück verantwortlich werden sollte. Indem aber Campistron das ursprüngliche Verhältnis auflöste, beseitigte er auch ein wichtiges Moment, welches in dem historischen Bericht gegeben war: den Zwang, unter welchem der Hörige als minister decemviri handelt und der ja selbst Virginius zur Annahme mildernder Umstände bewegt.[2]) Lessing konnte dieses Moment nicht entbehren; denn die Sitten der tragischen Personen sollen gut sein[3]), und der böse Intrigant kann nur Gnade finden und erträglich werden, wenn er unter dem Zwange der Notwendigkeit handelt. Deshalb schuf er durch Fortbildung des Feindschaftsmotives den absoluten Bösewicht, wie ihn Campistron gezeichnet hatte, in einen Teufel aus Notwehr um.

Endlich hat dessen Appius in mancher Hinsicht Hettore zur Vorlage gedient, nur dass des Prinzen gelegentliche Gutmütigkeit, oft ehrliche, wenn auch billige Empfindung eines unstäten Charakters ist, während des Appius' Scheinheiligkeit in eitel Heuchelei aufgeht. Beide beklagen den Eltern gegenüber die grausame Gerechtigkeit, die sie nötigt, ihnen die Tochter vorzuenthalten, und bei beiden ist der Diener weit schlimmer als der Herr. Appius wie Hettore sind von Gewissensbissen nicht frei, die der Helfershelfer betäuben muss.

Wie Lessing das Treffliche der französischen Tragödie zu schätzen verstand, so haben auch Goethe und Schiller keineswegs eine geringfügige Ansicht von ihr gehabt. Würde

---

[1]) Emilia Galotti II, 10; [2]) Livius III, 48, 10.

[3]) Hamburgische Dramaturgie, 83 Stück.

dieser die Phädra und jener den Tankred und Mahomet übersetzt und beide diese Stücke in ihr für die Weimarer Hofbühne bestimmtes Theater aufgenommen haben, wenn sie geglaubt hätten, dass aus diesen Dichtungen für Geist und Gemüt nichts zu gewinnen sei? Schiller schreibt in einem Briefe an Dalberg, in dem er über den Entwurf des Don Carlos berichtet:

„Ich habe gegenwärtig meine Zeit zwischen eigener Arbeit und französischer Lektüre geteilt. Warum ich das letztere tue, werden Sie gewiss billigen. Fürs erste erweitert es überhaupt meine dramatische Kenntnis und bereichert meine Phantasie; für's andere hoff' ich dadurch zwischen zwei Extremen, englischem und französischem Geschmack in ein heilsames Gegengewicht zu kommen. Auch nähre ich insgeheim eine kleine Hoffnung, der deutschen Bühne mit der Zeit durch Versetzung der klassischen Stücke Corneilles, Racines, Crébillons und Voltaires auf unseren Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen. [1])

Er suchte die Quellen zu seinem neuen Drama bei den Franzosen und fand sie in der „Nouvelle historique de Dom Carlos“ von St. Réal und in der Tragödie „Andronic“ von Campistron, deren Held ja nichts anderes als ein französischer Don Carlos aus der klassischen Zeit Ludwigs XIV. ist. Schiller erwähnt die Erzählung St. Réals, aus der er ohne allen Zweifel den Stoff genommen hat, in seinen Briefen von 1783 und 1784 mit keinem Worte, mit keiner Anspielung, sondern führt sie erst 1785 in der Thalia-Vorrede an, da eine soeben in Eisenach erschienene Übersetzung es notwendig zu machen schien; er konnte also das französische Trauerspiel wohl auch benutzt haben, selbst wenn er es ebenso wenig nennt. Der angeführte Brief beweist überdies auf das deutlichste, wie fleissig Schiller sich damals mit der französischen Tragödienliteratur bekannt machte. Dass er Campistron nicht geradezu nennt, darf nicht auffallen, selbst wenn er von einem Stücke desselben für ein eigenes Nutzen ziehen konnte; hatte jener

---

[1]) Brief an Dalberg vom 2. Juli 1784.

doch nicht die Bedeutung in der Literaturgeschichte, nicht einen solchen Klang des Namens, um in eine Reihe mit den von Schiller genannten Dichtern gestellt zu werden und besonders um in einer Übersetzung wie die übrigen auf das deutsche Theater zu kommen. Eine zweite Quelle würde auch den nicht unerheblichen Widerspruch erklären, der in zwei zeitlich wenig getrennten Briefen an Dalberg einem jeden sogleich auffallen muss. Schiller schreibt im ersten:

„Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Süjet, wenn es auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der grossen nach ausserordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemals von der Bedeutung wie ein kühneres Tableau, und ein Stück wie dieses erwirbt dem Dichter und auch dem Theater, dem es angehört, schnelleren und grösseren Ruhm als drei Stücke wie jenes. — Carlos würde nichts weniger als ein politisches Stück, sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause sein; und die Situation eines Vaters, der mit seinem Sohne so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das grösste Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert ist, müssten, denke ich, interessant ausfallen. Alles, was die Empfindung empört, würde ich ohnehin mit grösster Sorgfalt vermeiden.“ [1])

Hiermit vergleiche man die Worte des bereits erwähnten Briefes, wo Schiller fortfährt:

„Carlos ist ein herrliches Süjet, vorzüglich für mich. Vier grosse Charaktere beinahe von gleichem Umfange, Carlos, Philippus, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann mir es nicht verbergen, dass ich so eigensinnig, vielleicht so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld und für mich, möcht ich sagen, da ist, da ich in diesem Fache grösser und glänzender erscheinen und mehr Dank und Erstaunen wirken kann, als in irgend

---

[1]) An Dalberg, am 7. Juni 1784.

einem andern, da ich hier vielleicht nicht erreicht, in andern übertroffen werden könnte. Froh bin ich, dass ich nunmehr so ziemlich Meister über den Jamben bin; es kann nicht fehlen, dass der Vers meinem Carlos sehr viel Würde und Glanz geben wird.“ [1])

Nach dem ersten Schreiben soll Don Carlos durchaus kein politisches Stück, nur ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause werden; nach dem zweiten wird es nicht nur aus der Sphäre des bürgerlichen Trauerspiels gänzlich herausgerückt, es wird sogar mit einem Male ein Stück der hohen Tragödie. Man kann sich dies nicht nur daraus erklären, dass von Schiller immer mehr politische Elemente in den Don Carlos aufgenommen wurden, namentlich der Marquis Posa mehr und mehr in den Vordergrund trat, sondern besonders daraus, dass die Tragödie, welche ursprünglich ein wie die drei vorangegangenen in Prosa geschriebenes Theaterstück hatte werden sollen, nunmehr in Versen abgefasst wurde.

Die in dem Briefe vom 2. Juli 1784 ausgesprochene Vermittlung des englischen und französischen Geschmacks bezieht sich zum Teil auch auf die Verse und auf den durch diese bedingten gemässigteren Ausdruck. Wenn nun die Verse auch nach dem Vorgange Lessings in Nathan dem Weisen fünffüssige Jamben wurden, so haben doch gewiss die französischen Dichter, welche Schiller damals fleissig las, zu dieser Änderung in der Ausführung den Anstoss gegeben. Hatte er nun zufällig auch Campistron gelesen, so war es für ihn unmöglich zu verkennen, dass die Tragödie Andronic den Gegenstand der Novelle St. Réals behandelt hatte, und war er dessen gewahr geworden, so lag es ihm natürlich sehr nahe, das französische Stück bei seiner eigenen Arbeit zu benutzen. Wenn Schiller in dem Briefe vom 7. Juni 1784, alles, was die Empfindung empört, mit grosser Sorgfalt zu vermeiden verspricht, so scheint dies ebenfalls darauf hinzudeuten, dass er ausser St. Réals Novelle, in welcher nur allzuviel die Empfindung Empörendes vorkommt, und ausser seinem eigenen

---

[1]) An Dalberg am 2. Juli 1784.

Gefühl, welches in den Räubern, Fiesko, Kabale und Liebe das Empörende keineswegs zu vermeiden gewusst hatte, als Richtschnur hierbei den feinen und gebildeten, wenn auch als Dichter nicht hinreissenden, Campistron hinzugezogen habe. Geschah dies, so musste natürlich dessen Tragödie ein Mittelglied zwischen der Novelle St. Réals und dem Schillerschen Stücke werden. Es stellt sich in der Tat heraus, dass die Tragödien beider in der Erfindung und im Gange der Handlung, in Auftritten, Charakterzügen und Ausdrücken, welche sich bei St. Réal gar nicht oder anders vorfinden, unter einander übereinstimmen.

Ein Blick in den Don Carlos genügt, um an einzelnen Wendungen und Wörtern, die Spuren französischer Quellen zu entdecken. Seine häufigen Gallizismen:

„Und meine Farbe dreimal siegen machte.“ [1])
„Ein Volk, das Freiheit, Güter, Leben, Blut und Glauben zu rächen geht, wird fürchterlich.“ [2])

und andere waren die Folge der anhaltenden Beschäftigung Schillers mit den französischen Dichtern, in der Zeit, in welche die Abfassung seiner Tragödie fällt. Die Anrede „Madame“, die im Don Carlos öfter gebraucht wird, verrät allein schon den französischen Ursprung, ist aber nicht aus St. Réal geflossen, wo eine direkte Anrede des Königs an die Königin nicht vorkommt, wohl aber im Drama Campistrons.

Im Aufbau des Schillerschen Stückes kann nicht allzu vieles an Campistron erinnern, da die Form der klassischen Tragödie diesem nur eine sehr knappe Entwicklung der Handlung gestattete. Er musste sich deshalb begnügen, die Hauptzüge derselben aus der Novelle herauszuheben und war eher genötigt, fortzulassen als hinzuzufügen. Trotzdem findet sich manches von der Anlage des französischen Stückes auch bei Schiller wieder. Einiges, was er auch ohne dasselbe zu kennen ebenso machen musste, anderes, wozu keine andere Veranlassung als die Zweckmässigkeit der Komposition Campistrons vorlag.

---

[1]) Don Carlos I, 4.

[2]) Don Carlos II, 3 in Boas Nachträgen.

St. Réal lässt die Eifersucht des Königs gegen Don Carlos im Anfang seiner Novelle ganz in den Hintergrund treten, da er als Historiker nicht übersehen durfte, dass der Prinz erst vierzehn Jahre alt war, als die Königin nach Spanien kam. Bei ihm sind es ausschliesslich Gründe der Politik, die Widerspenstigkeit und der Trotz des Don Carlos, die Vater und Sohn in ein feindseliges Verhältnis bringen. Die Eifersucht Philipps erstreckt sich vielmehr auf den Ritter der Königin, den Marquis Posa, der auch schliesslich dem Verdacht des Königs zum Opfer fällt. Erst nachdem sich Don Carlos in Gegenwart der Königin Spöttereien über ihren Gemahl in vertraulicher Weise erlaubt hatte und diese dem König hinterbracht worden waren, wird dessen Argwohn auf den Prinzen gelenkt. Beide Dichter lassen nun das Moment der Eifersucht, das in St. Réals [1]) Novelle der König gegen Posa hegt, fallen. Campistron überträgt sie natürlicher Weise nicht auf Martian, den Vertrauten des Prinzen, und wie er hat Schiller sie gänzlich aus dem Spiel gelassen. Da aber die Liebe des Don Carlos zur Königin und die Eifersucht des Königs gegen den Prinzen für das Familiengemälde aus einem fürstlichen Hause unumgänglich notwendig waren, so konnte Schiller, auch ohne Campistron zu kennen, sein Stück nicht anders anlegen.

Eine zwingende Abhängigkeit von der französischen Tragödie begegnet uns erst in dem zweiten Hauptmoment, in der beabsichtigten Flucht des Prinzen nach Flandern, durch welches die Katastrophe herbeigeführt wird. In der Novelle fasst Don Carlos erst nach Posas Ermordung den Entschluss einer Flucht nach Flandern, infolge seiner Unterredungen mit den Gesandten der Prinzen de Bergh und de Montigny und dem Grafen Egmont.

Der Marquis ist nur der Vertraute des Prinzen in seiner Leidenschaft für die Königin; so nahe er auch Don Carlos steht, giebt er doch dessen Gedanken an Flandern keinen Anstoss. Bei Campistron ist Martian der Vertraute, dem der

---

[1]) St. Réal 146.

Prinz seine Liebe zur Königin gesteht und Léonce der Gesandte, der für das unterdrückte Volk der Bulgaren eintritt. Beide hat Schiller, da sie fast immer zusammen auftreten, gemeinsam die Flucht des Prinzen vorbereiten und auch gleichzeitig sterben, zu einem Marquis Posa verschmolzen, ein sehr glücklicher Gedanke, auf den er von der Novelle aus nicht gekommen wäre, weil dort jene Personen zu verschiedenen Zeiten und Zwecken mit dem Prinzen in Berührung kommen und der Marquis bereits tot ist, ehe die Gesandten mit ihren Plänen an Don Carlos herantreten.

So erklärt sich, wie Posa, der nach dem ersten, aus St. Réals Novelle entstandenen, Entwurfe nur eine Nebenfigur sein sollte, [1]) nachdem Schiller Campistrons „Andronic“ gelesen hatte, durch die Verschmelzung der beiden zusammengehörenden Personen Martian und Léonce, der Erfindende und Treibende, der Anstifter der Flucht des Prinzen werden konnte und warum er, der bei St. Réal Spanien nie verlassen hat, aus Flandern kommt. Was bei der Bearbeitung des Stückes nach St. Réal schwerlich eingetreten wäre, da in der Novelle die flandrischen Gesandten de Bergh und de Montigny eine ganz passive Rolle spielen, geschah, nachdem Schiller den kühn und frei sprechenden Gesandten des unterdrückten Bulgarenvolkes in seinem Marquis Posa hatte aufgehen lassen. Der Spur Campistrons folgend, der seinen Léonce ganz eindringlich für das Recht des Volkes sprechen lässt, fand Schiller erst die gewünschte Gelegenheit, das ganze Feuer seiner freisinnigen Ansichten auf die Person des Marquis Posa zu werfen; nun erst konnte er die Macht der ihn selbst bewegenden liberalen Ideen, des antiken Bürgersinnes und der Geistesfreiheit, in einer Weise in jener Person seines Stückes verkörpern, dass sie das Interesse der ganzen Handlung überwiegend auf sich zog, dass das Stück, welches anfangs kein politisches hatte werden sollen, nun ein durchaus politisches wurde, dass endlich das Familiengemälde in dem fürstlichen Hause für den gewichtigeren, politischen Teil, den der Marquis Posa hineinbrachte, fernerhin nur noch den Hintergrund bildete.

[1]) Hoffmeister I, 249.

In der ersten Zusammenkunft des Don Carlos mit der Königin, hat sich Schiller auf das allerdeutlichste nach Campistron gerichtet, da diese Begegnung von St. Réal ganz anders erzählt wird. Bei ihm haben Prinz und Stiefmutter keinerlei Schwierigkeiten einander ohne Zeugen zu sprechen. Als die Königin nach Spanien kommt, begleitet sie Don Carlos in derselben Kutsche fast auf ihrer ganzen Reise durch das Land, und die erwähnte Unterredung geht daher ganz von selbst und ganz zwanglos auf einer Reise des Hofes nach dem Hieronymiter-Kloster St. Yuste vor sich, wo sich der König und sein Gefolge nach allen Seiten hin zerstreuen und den Prinzen und die Königin, nur von der weitabbleibenden Dienerschaft umgeben, zurücklassen. Diese Unterhaltung erregt nach St. Réal nicht die geringste Eifersucht des Königs, der übrigens auch nicht einmal dazu kommt noch den mindesten Verdacht der Hofleute.[1]) Bei Campistron und Schiller dagegen, erhält der Prinz, dort durch die Vermittlung seines Vertrauten Martian und der Hofdame Eudoxe, hier durch die Bemühung des Marquis Posa und die Nachsicht der Hofdame Mondecar, nur mit genauer Not die erste und eigentlich einzige Zusammenkunft. In beiden Dramen ist, als der Prinz endlich erscheint, die Fürstin scheinbar unwillig über die Annäherung desselben, in beiden kommt der Gemahl hinzu, unterbricht die Unterredung und trifft die Gemahlin befangen und in Verlegenheit an.

Dass Schiller neben St. Réal auch Campistron vor sich hatte, zeigen überdies manche Ausdrücke und Gedanken, welche mit der Entlehnung der Situation zusammen aus der französischen Tragödie in das deutsche Trauerspiel mit übergegangen sind. So erinnert gleich zu Anfang der Szene die Antwort der Kaiserin Irène, in der sie Andronic an seine Pflicht mahnt, an die Worte der Königin Elisabeth, mit denen sie den Prinzen, der sich vor ihr niedergeworfen hat, aufstehen heisst; nur muss man überall annehmen, dass Schiller aus der französischen Tragödie nicht in seine Sprache, sondern in seine Empfindung übersetzte.

---

[1]) St. Réal, 32.

Irène:

„Que demandez-vous, prince? Et que pourrez-vous dire?
Méprisez-vous les loix que je vous fais prescrire?
Quel est votre dessein de venir en ces lieux,
Me faire malgré moi recevoir vos adieux?
Avez-vous oublié qu'un serment solennel,
Nous impose à tous deux un silence éternel?
Qu'il n'est plus entre nous d'entretien légitime,
Qu'un seul mot, qu'un regard, qu'un soupir est un crime,
Que sans cesse attentive à remplir mon devoir
Je mets tout mon bonheur à ne vous plus revoir?" [1])

Elisabeth:

„Was für ein Schritt — welch eine strafbare,
Tollkühne Überraschung! — Rasender!
Zu welcher Kühnheit führt Sie meine Gnade?
(Carlos: Eh diese Gunst der Zufall wiederholt.)
Auch soll er das in Ewigkeit nicht wieder
Unglücklicher! was wollen Sie von mir? —
Ihn [2]) ehren ist mein Wunsch und mein Vergnügen.
Weil meine Pflicht." [3]) —

Auch die Rede des Prinzen zeigt an verschiedenen Stellen, dass Schiller aus Campistron entlehnt und in seiner Weise umgearbeitet hat.

Andronic:

„Viens-je vous demander que vous me permettiez,
Puis qu'il me faut mourir, d'expirer à vos pieds?" [4])

Don Carlos:

„Und dass ich sterben muss!
Man reisse mich von hier aufs Blutgerüste!
Ein Augenblick gelebt im Paradiese,
Wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüsst." [5])

Andronic:

„Depuis le jour fatal qu'arrachée à ma foi;
Madame, vous viviez pour un autre comme moi;

---

[1]) Andronic II, 3; [2]) Den König; [3]) Don Carlos I, 5.
[4]) Andronic II, 3; [5]) Don Carlos I, 5.

Quoique toujours brûlé jusques au fond de l'âme;
Vous savez si mes yeux ont parlé de ma flamme;
Si le moindre transport, un indiscret soupir,
Vous ont fait soupçonner quelque injuste désir." [1])

Don Carlos:

„Acht höllenbange Monde sind es schon,
Dass von der hohen Schule mich der König
Zurückberief, dass ich sie täglich anzuschaun
Verurteilt bin und, wie das Grab, zu schweigen.
Acht höllenbange Monde, Roderich,
Dass dieses Feu'r in meinem Busen wütet,
Dass tausendmal sich das entsetzliche
Geständnis schon auf meinen Lippen meldet,
Doch scheu und feig zurück zum Herzen kriecht." [2])

Andronic:

„Tout a gardé, madame, un rigoureux silence;
Mais un cœur n'est point fait pour tant de violence,
Je sais tous les combats qu'il me faudrait livrer,
Si sous un même ciel nous osions respirer." [2])

Don Carlos:

„O Königin, dass ich gerungen habe,
Gerungen, wie kein Sterblicher noch rang,
Ist Gott mein Zeuge — Königin, umsonst!
Hin ist mein Heldenmut. Ich unterliege." [3])

Prinz Andronic wie Don Carlos entsagen ihrer Liebe förmlich und für immer, um sich dem Wohl der unterdrückten Provinzen zu widmen und suchen beide eine Zusammenkunft mit den bisher geliebten Fürstinnen nur nach, um Abschied zu nehmen und um die Erklärung ihrer Entsagung abzugeben. Ganz anders bei St. Réal, wo der Prinz durch seine Abwesenheit die Königin von dieser Leidenschaft befreien will, aber bei ihrer Gegenwart empfindet, dass er sich niemals wird zu diesem Schritte entschliessen können. [4])

---

[1]) Andronic II, 3; [2]) Don Carlos I, 2.
[3]) Don Carlos I, 5; [4]) St. Réal 113.

Die Übereinstimmung der beiden Dichter zeigt sich noch entschiedener in dem Verhalten der beiden Fürstinnen beim Abschied der Prinzen und macht es unzweifelhaft, dass sich Schiller hier von Campistrons Winken leiten liess. Von einem eigentlichen, feierlichen Abschied kann nur bei Campistron und Schiller gesprochen werden; da nach der Darstellung St. Réals die Königin und der Prinz zu viel Gelegenheit haben, vertraut mit einander zu sprechen. In der Novelle hofft die Königin, dass die Reise des Prinzen nach Flandern den Argwohn des Königs zerstören und Don Carlos nach seiner Rückkehr, weit angesehener und mächtiger als früher, die Beziehungen zu ihr mit weniger Gefahr wieder aufnehmen werde.[1]) Bei Campistron billigt die Kaiserin den Fluchtanschag des Prinzen mit grosser Bereitwilligkeit, aber obgleich sie seine Entfernung für die Ruhe beider für nötig und sein Eintreten für die bedrängten Provinzen seiner Ehre für durchaus angemessen hält, giebt sie dennoch deutlich zu verstehen, wie ungern sie den Prinzen aus ihrer Nähe verliert. Elisabeth ergreift den Gedanken an die Flucht wie in der französischen Tragödie mit Wärme, zeigt aber in dem Augenblick, wo er in Erfüllung gehen soll, dasselbe Schwanken wie Irène, obgleich sie in ihrer ersten Unterredung, Don Carlos von seiner Leidenschaft für sie abzubringen und auf seine Pflichten gegen sein Land zu lenken sucht. Trotzdem sie in der letzten Szene dem Prinzen den Scheidewunsch des Marquis zu wiederholen hat, sich seiner unglücklichen Provinzen anzunehmen, kann sie dennoch ihre tiefe Rührung beim Scheiden von ihm nicht verbergen, und in einer anderen Szene erklärt sie dem Marquis, dass sie gegen eine mit so viel Grösse gepaarte Liebe sich schwach zu fühlen fürchte. Beide Fürstinnen zeigen, indem sie die Prinzen ihre Achtung, — bei Campistron „estime“, bei Schiller „Bewunderung“ — versichern, dass sie mehr als je ihnen ihre edelste Liebe bewahren, und obgleich sie selbst auf die Trennung gedrungen haben, lassen beide Fürstinnen bei diesem Abschied für immer den Schmerz

---

[1]) St. Réal 114.

der Entsagung durch alle ihre Entschlossenheit hindurch sich gewaltsam Bahn brechen.

Mehr noch als die Komposition des ganzen Stückes verraten einzelne Reden und Ausdrücke, dass Schiller die Tragödie Andronic gelesen und vieles teils daraus in seiner Weise überarbeitet, teils aus dem Gedächtnis danach niedergeschrieben hat. Die Verse, in denen Andronic den Anmassungen der kaiserlichen Minister entgegentritt, erinnern an die Worte, mit denen sich Don Carlos über seine einflusslose Stellung am Hofe beklagt:

„Songez que vos conseils ont causé ma misère.
Il me reste à vous dire
Que je dois être un jour le maître de l'empire.“ [1])

Don Carlos:

„Wer sind sie,
Die mich aus meines Königs Gunst vertrieben? —
Auf diesem Grund, wo ich einst Herr sein werde.“ [2])

Andronic:

„Que je m'abaisse enfin jusqu'à vous en prier.“ [1])

Don Carlos:

„So muss ich denn von Ihrer Grossmut, Herzog,
Den König mir als ein Geschenk erbitten.“ [3])

In der Mitte der Unterredung zwischen Vater und Sohn steht in beiden Stücken die Forderung des Prinzen, zur Unterdrückung der aufständischen Provinzen abgeschickt zu werden. Wie oft hier Schiller den Gedanken Campistrons gefolgt ist, lassen die angeführten Beispiele erkennen.

Andronic:

„Il faut que mes travaux
Des Bulgares trahis, assurent le repos.
De ces lieux pour un temps, souffrez que je m'écarte.
Tout m'en presse, seigneur, un peuple que je plains,
Et qui brûle de voir son destin en mes mains. —
Oui j'exige de vous cette marque d'amour.
Me refusez-vous une première grace?“ [4])

---

[1]) Andronic I, 3; [2]) Don Carlos II, 2.
[3]) Don Carlos II, 1; [4]) Andronic I, 6.

Don Carlos:

„Mir mein König,
Mir übergeben Sie das Heer! Mich lieben
Die Niederländer. —

Schicken Sie
Mich mit dem Heer nach Flandern, wagen Sie's
Auf meine weiche Seele. —
Auf den Knieen bitt' ich drum. Es ist
Die erste Bitte meines Lebens.“ [1]) —

Andronic:

„Permettez que je parte;
Tout m'en presse, seigneur; un peuple que je plains
Et bien d'autres raisons que je ne puis vous dire.“ [2])

Don Carlos:

„Ich soll und muss aus Spanien.[3]) (Ein Übel,
Das niemand ahnet, tobt in mir.“) [4])

Mit den folgenden Versen:

„Mein Hiersein
Ist Atemholen unter Henkershand —
Schwer liegt der Himmel zu Madrid auf mir,
Wie das Bewusstsein eines Mords. Nur schnelle
Veränderung des Himmels kann mich heilen.“

lässt sich die Antwort Martians bei Campistron vergleichen:

„Eh quoi! vous flattez-vous que loin de cette ville
Que sous un autre ciel vous serez plus tranquille.
Changez-vous de cœur en changeant de climats?“ [5])

Andronic wie Don Carlos fühlen die Schmach, bisher ein Leben ohne Taten und Ruhm geführt zu haben und wollen sich die Gelegenheit, in den Provinzen Waffenruhm zu erlangen, nicht entgehen lassen.

Andronic:

„Dans ces lieux mon courage murmure,
Et mon cœur n'est point fait pour une vie obscure.
Dès l'enfance charmé des héros de mon sang,

---

[1]) Don Carlos II, 2; [2]) Andronic I, 6; [3]) Don Carlos II, 2.
[4]) Boas, Nachträge I, 401; [5]) Andronic I, 7.

Je trouve leur vertu au-dessus de leur rang;
Surtout de mon aïeul et l'exemple et la gloire
M'enflamme à tous moments et remplit ma mémoire: —
Je regarde son sort avec un œil d'envie,
A ses jours éclatants je compare ma vie.
Rien ne s'offre à mes yeux dans le cours de ses ans,
Que de nobles travaux, de succès triomphants;
Que des murs embrasés que des villes surprises,
Des peuples asservis, des provinces conquises. —
Moi, toujours renfermé dans ces murs malheureux,
Occupé jusqu'ici par de frivoles jeux,
Je ne sais ni l'emploi ni l'ordre d'une armée,
Que par des traits confus ou par la renommée.
Ah! ce seul souvenir plus que tous mes malheurs
M'irrite, me dévore, et m'arrache des pleurs.
Allons: obéissons au transport qui me guide
Et prenons vers la gloire un essor si rapide
Que dans leur nombre un jour mes exploits confondus
Suffisent à remplir les jours que j'ai perdus.“ [1])

Don Carlos:

„Sie selbst,
Sie schlossen mich, wie aus dem Vaterherzen,
Von Ihres Szepters Anteil aus. —
Geben Sie
Mir zu zerstören, Vater. — Heftig braust's
In meinen Adern — Dreiundzwanzig Jahre,
Und nichts für die Unsterblichkeit getan!
Ich bin erwacht, ich fühle mich. — Mein Ruf
Zum Königsthron pocht, wie ein Gläubiger,
Aus meinem Schlummer mich empor, und alle
Verlornen Stunden meiner Jugend mahnen
Mich laut wie Ehrenschulden. Er ist da,
Der grosse, schöne Augenblick, der endlich
Des hohen Pfundes Zinsen von mir fordert:
Mich ruft die Weltgeschichte, Ahnenruhm
Und des Gerüchtes donnernde Posaune.

[1]) Andronic I, 7.

Nun ist die Zeit gekommen, mir des Ruhmes
Glorreiche Schranken aufzutun. —
Wie ehrenvoll ist dieses Amt, wie ganz
Dazu geeignet, Ihren Sohn im Tempel
Des Ruhmes einzuführen!" [1]) —

St. Réal hat für diese Tiraden der beiden Dichter nur ganz kurze allgemeine Bemerkungen. Nur einmal erzählt er ausführlicher, dass Don Carlos, während ihm Graf Egmont die Vorgänge einer Schlacht erzählte, die Schmach empfand, noch nichts für seinen Ruhm getan zu haben. [2])

In beiden Stücken hat sich der Vater durch den Raub der Geliebten dem Sohne entfremdet und Andronic wie Don Carlos können ein Gefühl von Furcht und Hass nicht unterdrücken als sie im Gespräch mit ihren Vertrauten von ihrer Liebe zur Mutter auf den Zerstörer ihres Glückes zu sprechen kommen.

Andronic:

„Non non, d'aucun repos je n'ose me flatter;
C'en est fait, mes tourments ne me sauraient quitter;
Loin de guérir des traits dont mon âme est blessée
Je n'en puis seulemeut concevoir la pensée.
Irène est trop charmante; et je sens mon amour
Sans espoir, sans désirs s'accroître chaque jour. —
Mais ce feu malheureux que je ne puis éteindre
Peut-être plus longtemps ne pourrait se contraindre.
Je ne puis voir mon père avec tranquillité,
Possesseur d'un trésor que j'avais mérité.
Il m'a fait trop de maux en m'enlevant Irène.
Il s'élève en mon cœur des sentiments de haine
Que toute ma vertu ne saurait étouffer, —
Je sais tous les égards que je dois à mon père,
Et le ciel m'est témoin combien je le révère.
Je voudrais faire plus: mais il m'a tout ôté.
Son choix ... N'en parlons plus je suis trop agité.

---

1) Don Carlos II, 2.
2) St. Réal 65, 110.

Je ne me connais plus, et je me crains moi-même.
Je suis jeune, jaloux." [1])

Don Carlos:

„Sprich's aus,
Sprich, dass auf diesem grossen Rund der Erde
Kein Elend an das meine grenze — sprich —
Was du mir sagen kannst, errat' ich schon.
Der Sohn liebt seine Mutter. —
Mein Anspruch
Stösst fürchterlich auf meines Vaters Rechte.
Ich fühl's, und dennoch lieb' ich. —
Ich liebe ohne Hoffnung — lasterhaft —
Mit Todesangst und mit Gefahr des Lebens —
Das seh ich ja, und dennoch lieb' ich. —
O Roderich, wenn ich den Vater je
In ihm verlernte — Roderich — ich sehe,
Dein totenblasser Blick hat mich verstanden —
Wenn ich den Vater je in ihm verlernte,
Was würde mir der König sein?" [2])

Andronic:

„Que dis-tu? Je suis né pour être malheureux!
L'amour ne fait point seul mon destin rigoureux.
Et quoi! pour pénétrer l'excès de ma misère,
Ne te suffit-il pas de connaître mon père?
L'empereur, soupçonneux, esclave de son rang,
Ne m'a jamais fait voir les tendresses du sang.
Les plus saints mouvements que la nature imprime
Dans son austère cœur passeraient pour un crime.
Et pour être né prince il ne m'est pas permis
D'éprouver tout l'amour d'un père pour un fils." [3])

Don Carlos:

„Unglücklicher! Warum an den mich mahnen?
Sprich mir von allen Schrecken des Gewissens,
Von meinem Vater sprich mir nicht."
(Marquis Posa: „Sie hassen Ihren Vater!")

---

[1]) Andronic I, 7; [2]) Don Carlos I, 2; [3]) Andronic I, 7.

„Nein! Ach, nein!
Ich hasse meinen Vater nicht — Doch Schauer
Und Missetäters-Bangigkeit ergreifen
Bei diesem fürchterlichen Namen mich.
Kann ich dafür, wenn eine knechtische
Erziehung schon in meinem jungen Herzen
Der Liebe zarten Keim zertrat?“ [1])

Dieselbe Abhängigkeit Schillers in Gedanken und Ausdrücken tritt uns auch in dem weiteren Verlauf der Handlung entgegen. Als der Kaiser im Stücke Campistrons die Neigung des Prinzen zu Irène ahnt, beschliesst er an beiden, wenn sich sein Verdacht weiter bestätigt, blutige Rache zu nehmen und in ähnlichen Worten zeigt auch König Philipp, als er sich von Elisabeth hintergangen fürchtet, seine herzlose Grausamkeit.

L'empereur:

„Andronic, je le sais, aima l'impératrice.
Et bien qu'à ses désirs mon hymen le ravisse.
Ce feu dont il brûlait peut n'être pas éteint;
Et peut-être qu'Irène et l'éconte et le plaint.
Ah, si je le croyait! ... Un châtiment sévère. —
Allons, développons ce funeste mystère;
Ils se cachent en vain; et pour tout deviner
C'est assez que mon cœur commence à soupçonner.
Ne différons donc plus, et si je vois le crime,
Punissons sans songer, si j'aime la victime.“ [2])

Philipp:

Wenn es ist,
Doch ist — und ist es denn nicht schon? — wenn Ihrer
Verschuldung volles, aufgehäuftes Mass
Auch nur um eines Atems Schwere steigt —
Wenn ich der Hintergangne bin — Ich kann
Auch über diese letzte Schwäche siegen.
Ich kann's und will's — Dann wehe mir und Ihnen,
Elisabeth! —
Dann meinetwegen fliesse Blut.“ [3])

---

[1]) Don Carlos I, 2; [2]) Andronic II, 7; [3]) Don Carlos IV, 9.

Die Worte des Kaisers:

„Moi qui, par tant de soins et de persévérance,
De pénétrer les cœurs possède la science.“ [1])

lassen sich mit dem Ausspruch Marquis Posas, der auf König Philipp geht, vergleichen:

„Ich bin gewiss, dass der erfahrne Kenner
In Menschenseelen, seinem Stoff, geübt,
Beim ersten Blicke wird gelesen haben,
Was ich ihm taugen kann, was nicht.“ [2])

Das Entzücken, in welches Don Carlos beim Lesen des Briefes der Königin gerät, fand Schiller im Drama Campistrons vorgezeichnet.

Andronic:

„Ô bonté sans exemple! Adorable princesse! —
Irène de vos vœux je me fais une loi. —
A vos moindres désirs je suis prêt à me rendre.“ [3])

Don Carlos:

„Engel
Des Himmels! Ja, ich will es sein — ich will —
Will deiner wert sein — Grosse Seelen macht
Die Liebe grösser. Sei's auch, was es sei.
Wenn du es mir gebietest, ich gehorche.“ [4])

Die Worte, mit denen die Kaiserin Irène ihre aufrichtige Liebe zum Prinzen verrät, haben zweifellos die Verse beeinflusst, in denen Elisabeth dem Marquis die Tiefe ihrer Zuneigung zu Don Carlos zu erkennen giebt.

Irène:

„Croyez-vous ma constance si ferme?
Ce reproche cruel, plus que tous vos regrets,
Étonne mon courage et confond mes projets.
Ah, prince! pensez-vous qu'insensible, inhumaine
Mes yeux sans s'émouvoir regardent votre peine?
Que, pendant les horreurs d'un exil rigoureux,

---

[1]) Andronic IV, 11; [2]) Don Carlos III, 10.
[3]) Andronic IV, 6; [4]) Don Carlos IV, 5.

Vous soyez seul à plaindre et le seul malheureux?
Mais que dis-je? où m'entraîne une force inconnue?
Ah! pourquoi venez-vous chercher encor ma vue?“ [1])

Elisabeth:

„Marquis,
Ihr Freund erfüllte Sie so ganz, dass Sie
Mich über ihm vergassen. Glaubten Sie
Im Ernst mich aller Weiblichkeit entbunden,
Da Sie zu seinem Engel mich gemacht,
Zu seinen Waffen Tugend ihm gegeben?
Das überlegten Sie wohl nicht, wie viel
Für unser Herz zu wagen ist, wenn wir
Mit solchen Namen Leidenschaft veredeln.“ [2])

Die Besorgnis, welche Irène nach der Festnahme Andronics, um dessen Schicksal hegt, erinnert lebhaft an die Unruhe, mit der Elisabeth nach der Ursache eines im Palast entstandenen Auflaufs fragt.

Irène:

„Qu'ai-je entendu, seigneur? Quel bruit, quelles alarmes?
Quel danger imprévu, quel dessein odieux
Trouble votre repos, vous attire en ces lieux? —
Rien ne s'offre à ma vue
Que des pleurs, des soupirs, que des yeux consternés
Des soldats interdits, des gardes étonnés.
Qui cause dans la cour ce changement terrible?“ [3])

Elisabeth:

„Was für ein Auflauf im Palast? Jedes
Getöse, Gräfin, macht mir heute Schrecken.
O, sehen Sie doch nach und sagen mir,
Was es bedeutet.“ [4])

Die Schlussworte der Tragödie Campistrons, in denen Irène den Kaiser über die Reinheit ihrer Neigung zu Andronic aufklärt, hat Schiller in der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Don Carlos verwertet.

---

[1]) Andronic II, 3; [2]) Don Carlos IV, 21.
[3]) Andronic III, 8; [4]) Don Carlos IV, 18.

Irène:

„Je pourrais vous le taire,
Sans honte je l'avoue. Et! pourquoi le charcher?
C'est le seul attentat qu'on me peut reprocher.
J'en atteste le ciel, ce ciel dont la puissance
Au poids de nos vertus punit ou récompense,
Ni votre fils ni moi, jusqu'au dernier soupir
N'avons jamais formé de criminel désir.“ [1])

Elisabeth:

„Er übergab mir seinen Karl — Ich trotze
Dem Schein — ich will vor Menschen nicht mehr zittern,
Will einmal kühn sein, wie mein Freund. Mein Herz
Soll reden. Tugend nannt' er unsre Liebe?
Ich glaub' es ihm und will mein Herz nicht mehr.“ [2]) —

Die Menge der ähnlichen Stellen, die noch durch ebensoviel als die bereits angeführten ergänzt werden könnte, beweist, dass Schiller die Tragödie Campistrons unfehlbar vor sich gehabt, dadurch manches in den Plan seines Stückes eingeführt, nach ihr die ursprüngliche Anlage, die aus der Novelle St. Réals stammt, umgewandelt, die Stellung, welche er dem Marquis Posa giebt nach der Anleitung Campistrons erfunden und in den Gedanken und Ausdrücken sich vielfach nach dem französischen Dichter gerichtet hat.

Nur das Schöpfen aus zwei verschiedenen Quellen erklärt die handgreiflichen Widersprüche in Schillers Don Carlos, die sich nur durch Vergleichung mit Campistrons Andronic auf ihren Ursprung zurückführen lassen. Bekanntlich wird die Verwechslung der Handschrift der Eboli mit derjenigen der Königin für Don Carlos verhängnisvoll. Dieser Irrtum des Prinzen aber, wenigstens die Worte:

„Noch hab ich nichts von ihrer Hand gesehen.“ [3])

sind nach einer späteren Stelle, wo er von den Briefen der Königin spricht unmöglich:

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal. Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals,

---

[1]) Andronic V, 12; [2]) Don Carlos V, 11; [3]) Don Carlos II, 4.

Als ich so tödlich krank gelegen, nach
Alcala mir geschrieben.“ [1])

Es ist höchstwahrscheinlich, dass Schiller die Motivierung der Verwechslung durch die Unbekanntschaft mit den Schriftzügen der Königin aus einer ähnlichen Szene bei Campistron, wo Andronic beim Empfange eines Briefes, der nach seiner Vermutung von der Königin kommt, gleichfalls sagt:

„Je ne saurais reconnaître la main.“ [2])

mit zu wenig Vorsicht ergriffen und so einen Widerspruch von seiner sonstigen Darstellung zugelassen hat, denn aus sich selbst heraus konnte er dieses Versehen schwerlich begehen.

Ist die Entstehungsart von Schillers Don Carlos die oben geschilderte, so wird man augenblicklich begreifen, warum die Anlage des Stückes so sehr zusammengesetzt und verwickelt und so wenig übersichtlich hat werden müssen. Dass Schiller in den in epischer Breite nach der Novelle angelegten Entwurf manche Einzelheiten aus der Tragödie Campistrons hineinarbeitete, konnte einem ununterbrochenen Fortschritt der Handlung nicht förderlich werden. So zeigt sich der bisweilen notwendig werdende Sprung der Handlung ganz deutlich an der aus Personen St. Réals und Campistrons zusammengeschmolzenen Figur des Marquis Posa.

In der Ermordungsweise ist Schiller der Darstellung St. Réals, als der seiner Denkart angemesseneren gefolgt, im Motiv des Todes dagegen hat er sich von der Auffassung Campistrons leiten lassen, wodurch ein sonderbarer Widerspruch in der Schiller allein angehörenden Selbstaufopferung des Marquis entsteht. Dieser fürchtet, die heimliche Liebe des Prinzen zur Königin und ihr fortgesetztes Einvernehmen werde durch die Prinzessin Eboli verraten werden und glaubt die Gefahr von dem Prinzen durch dessen Festnehmung und durch die Angabe eines eigenen Einverständnisses mit den flandrischen Rebellen abwenden zu können. Es ist jedoch völlig unerklärlich, wie diese Selbstanklage des Marquis den Prinzen auch nur augenblicklich aus dem Verdacht geheimer

---

[1]) Don Carlos IV, 5; [2]) Andronic IV, 6.

Verbindungen mit der Königin retten oder seine Gefahr auch nur aufschieben konnte.

Auf verschiedene Quellen weist auch die dramatisch gänzlich verfehlte Stellung Posas hin, dieses Januskopfes, aus dessen Maske in wunderbar berückender Weise der Freund und Vertraute des Prinzen und der Prophet und Apostel einer neuen Weltanschauung, der Vertreter der Menschheit und eines menschenwürdigen politischen Daseins, im Grunde aber nicht ein Bühnencharakter, sondern der Dichter selbst redet und zwar das, was ihm ein Franzose, nämlich Campistron souffliert. Das Schwanken des Marquis zwischen seiner Freundschaft zu Don Carlos und seinen Freiheitsplänen,[1]) erklärt sich aus der ursprünglichen Duplizität seiner Person.

Durch das Schöpfen aus zwei verschiedenen Werken erklärt sich auch der Widerspruch, der im Charakter, des Don Carlos deutlich hervortritt. Campistron, nicht St. Réal, hatte den Prinzen stolz auf seine Geburt geschildert:

„Trop instruit de ses droits, trop plein de sa naissance,
Il ne saurait souffrir la moindre dépendance.“ [2])
„Sorti du plus beau sang qu'adore l'univers
Maître dès le berceau de cent peuples divers.“ [3])

Es war nicht Schillers Absicht, dem Wesen und Charakter des Prinzen, den er durchweg edelgesinnt darstellen wollte, diesen Geburtsstolz beizulegen. Im Gegenteil lässt er ihn zum Marquis sagen:

„Dies brüderliche Du betrügt mein Ohr,
Mein Herz mit süssen Ahnungen von Gleichheit.“ [4])
„Dies Herz,
Dies Herz allein, nicht meine Erstgeburt,
Nicht meiner Ahnen prahlerische Kette,
Dies Herz ist mein Beruf allein zum Thron.“ [5])
„Warum musst' ich als König Philipps Sohn,
Erzürnte Vorsehung, warum nicht lieber
Ein schlechtes Hirtenkind geboren werden?“ [6])

---

[1]) Hoffmeister I, 305 ff; [2]) Andronic I, 2; [3]) Andronic V, 4.
[4]) Don Carlos I, 9; [5]) Don Carlos I, 2 (Boas, Nachträge I, 343).
[6]) Don Carlos I, 4 (Boas, Nachträge I, 366).

An anderen Stellen dagegen pocht Don Carlos sehr stark auf seinen Rang:

„Bin ich nicht eines grossen Königs Sohn?
Mit halben Welten teil ich meinen Vater.“ [1])
„Ich bin Fürst,
Der Erbprinz Spaniens — der einz'ge Sohn
Des Mächtigsten auf dieser Hemisphäre.
Geraume Zeit, eh' ich sie selbst betrat,
War schon der beste Teil der Welt mein eigen.“ [2])

Dass Schiller Campistron nicht sklavisch nachgeahmt, sondern umschrieben hat, zeigen unter anderem auch die Worte der bereits angeführten Tirade:

„Geben Sie mir zu zerstören, Vater!“ [3]) —

welche mit dem bald darauf folgenden Verse:

„Wo Herzog Albas Henker nur verheeren“

in Widerspruch stehen. Die Worte Andronics:

„Que des murs embrasés, que des villes surprises,
Des peuples asservis, des provinces conquises“ [4])

haben ihn hier irre geleitet. Der Wunsch, diese Tirade hier anzubringen, hat ausserdem den zweiten handgreiflichen Widerspruch herbeigeführt, dass der König einmal wegen der weichen Seele des Prinzen und sodann aus Befürchtung, dass er wegen seiner übergrossen Heftigkeit alles zerstören würde, ihm die Sendung nach Flandern nicht anvertrauen will.

Erst gegen Ende des Stückes fängt Don Carlos an, Würde und die Zeichnung seines Charakters Haltung zu gewinnen. In seinem Schwanken in den ersten Akten gleicht er dem Don Carlos der Novelle St. Réals, in dem letzten Akte gelangt er zu der Entschlossenheit, welche, wenn auch mit geringerer Entschiedenheit, der Andronic Campistrons für den Anfang seines Stückes mitbringt. Der Charakter der Königin fand sich bei St. Réal im allgemeinen, deutlicher jedoch in dem französischen Trauerspiel vorgezeichnet. Schillers Elisabeth

---

[1]) Don Carlos I, 1 (Boas 315); [2]) Don Carlos I, 5 (Boas 355).
[3]) Don Carlos II, 2; [4]) Andronic I, 7.

ist die Irène Campistrons ins Deutsche übersetzt. Mit dem Charakter des Königs Philipp wollte Schiller eine grosse Wirkung hervorbringen [1]) und hat deshalb die Farben zu dem Bilde von allen Seiten zusammengeholt. Aus St. Réal hat er nur die den König betreffenden Begebenheiten und einen äusseren Anstrich von religiösem Fanatismus entnommen; denn der Philipp der Novelle ist äusserst schwach und jämmerlich. Die meisten Züge hat ihm, neben Shakespeares „Othello“ der Kaiser in Campistrons Andronic, wie die obigen Anführungen haben zeigen können, geliefert.

[1]) Vorrede in der Thalia.

Vita.

Ich, Otto Curt Hausding, ev. luth. Konfession, wurde am 19. August 1879 in Löbau i. Sa. geboren. Nach einer dreijährigen Vorbereitung auf der Bürgerschule, besuchte ich von Ostern 1889 bis 1895 die Realschule meiner Vaterstadt und trat hierauf in die Obersekunda des königlichen Realgymnasiums zu Zittau ein, welches ich Ostern 1898 mit dem Zeugnis der Reife verliess.

Um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen, bezog ich die Universität Leipzig und hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: von Bahder, Birch Hirschfeld, Brugmann, Elster, Heinze, Köster, Settegast, Sievers, Volkelt, Weigand, Witkowski, Wülker, Wundt. Dem englischen und romanischen Seminar gehörte ich mehrere Semester als ordentliches Mitglied an. Ferner beteiligte ich mich an den mittelhochdeutschen Übungen des deutschen Proseminars des Herrn Prof. Sievers, sowie an den neusprachlichen Übungen des Herrn Prof. Weigand und der Herren Lektoren Dr. Duchesne und Lake. Ausserdem nahm ich noch an den Übungen im philosophisch-pädagogischen Seminar des Herrn Prof. Volkelt, sowie an denen im philosophischen Seminar des Herrn Prof. Heinze teil.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Birch Hirschfeld, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und sie mit seiner freundlichen Teilnahme begleitete.



Inhalt.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01378 7828

